

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CRÉATION ARTISTIQUE
COMME PARADIGME DE LA CRÉATION DE SOI :
UNE LECTURE DE L'INDIVIDUALISME
À LA LUMIÈRE DE LA CRITIQUE ARTISTE

THÈSE DE DOCTORAT
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE
DU DOCTORAT EN SOCIOLOGIE

PAR
FABIEN LOSZACH

JUILLET 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

DÉDICACE

À mes parents.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures	xv
Liste des tableaux	xvi
Résumé	xviii
 INTRODUCTION	 1
 i. Des idées issues de la contre-culture ?	 3
ii. Problématique et cadre théorique	5
iii. Méthodologie	9
iv. a. Idéaltype	10
b. Histoire culturelle et histoire des mentalités	13
c. Une histoire plus modeste	15
d. Limites et précisions théoriques	18
v. Récapitulatif	20
 PREMIÈRE PARTIE : LA MODERNITÉ, LE LONG XIX ^e SIÈCLE ET LA BOURGEOISIE	
 INTRODUCTION	 24
 CHAPITRE I : La modernité scientifique	 27
 1.1. Galilée : un point de vue astrophysique universel	 28

1.2.	René Descartes :	
	devenir comme maître et possesseur de la nature	30
1.3.	Le mécanisme	34
1.4.	Empirisme et positivisme :	
	deux courants dominants du XIX ^e siècle	38
1.5.	Idéaltype de la modernité scientifique	48
1.6.	Les conséquences de ce changement	
	de paradigme épistémologique	50

CHAPITRE II :

	La modernité politique	56
2.1.	Une anthropologie mécaniste	57
2.2.	L'idéal libéral du contrat social	60
2.3.	Le contrat social comme résultat théorique	
	de la souveraineté générale	65
2.4.	Idéaltype de la modernité politique	70

CHAPITRE III :

	Modernité économique et révolution industrielle	73
3.1.	Une révolution technique	75
3.2.	Réorganisation du processus productif	76
3.3.	La ville et les masses	80
3.4.	La masse, les masses	81
3.5.	Idéaltype de la modernité industrielle	85

CHAPITRE IV :

Le grand siècle de la bourgeoisie conquérante	88
---	----

4.1. La bourgeoisie : une entité définissable?	92
4.2. Ploutocratie, classe de loisirs et consommation ostentatoire	96
4.3. L'individu et l'individualisme bourgeois	98
4.4. L'éducation et l'humanisme programmatique	100
4.5. Vie domestique et sexualité	105
4.6. Le bourgeois et l'art	108
4.7. Idéaltype de la société bourgeoise: une société du devoir	111

CONCLUSION :

Idéaltype de la modernité sociale	114
-----------------------------------	-----

DEUXIÈME PARTIE:

LA CRITIQUE ARTISTE DE LA MODERNITÉ

INTRODUCTION	116
--------------	-----

i. La position négative	119
ii. La position positive	122

CHAPITRE I :

L'artiste romantique	123
1.1. Johann Georg Hamann	124

1.2.	Novalis	130
1.3.	Un sentiment de perte	135
1.4.	Le monde doit être « romantisé »	139
1.5.	La naissance de l'intériorité et la nature source	140
1.6.	Expérience, sensation et expression : théorie de l'expressivisme romantique	143
1.7.	Authenticité et originalité	147
1.8.	L'art, l'artiste, le génie	151
1.9.	Conclusion : idéaltype de la critique artiste-romantique	155

CHAPITRE II :

	Critique artiste et esthétique de la production chez Karl Marx	158
2.1.	Le jeune Marx	159
2.2.	Une conception anthropologique du travail	163
2.3.	L'influence de Ludwig Feuerbach	165
2.4.	Travail productif et travail aliéné	167
2.5.	Le travail industriel	169
2.6.	Du travail concret au travail abstrait : le caractère fétiche de la marchandise	173
2.7.	Esthétique de la production et autonomisation du monde de l'art	176
2.8.	L'individualisme socialiste : de Karl Marx à Oscar Wilde	178
2.9.	Conclusion idéaltype de la critique artiste-marxienne	184

CHAPITRE III :

Dandysme et dandy : l'art d'être soi	188
3.1. Une petite histoire du dandy	189
3.1.1. George Bryan Brummell : l'archétype	190
3.1.2. Baudelaire, le peintre de la vie moderne	193
3.1.3. Oscar Wilde : un dandy idéal	195
3.2. Régime de singularité et passion de soi-même	198
3.2.1. Le bizarre	203
3.3. Valorisation du présent et culte des sens	204
3.4. Le dandy : un idéal aristocratique	207
3.5. L'artiste de sa propre personne : une œuvre d'art incarnée	210
3.6. Une créature luciférienne	212
3.7. Conclusion : idéaltype de la critique artiste-Dandy	215

CHAPITRE IV :

Avant-garde, contre-culture et art moderne	218
4.1. Bohème et contre-culture artiste	220
4.2. La révolution moderniste	224
4.3. Formes et contenus de l'art moderne	228
4.3.1. Le naturalisme de l'art moderne	229
4.3.2. Radicalisme esthétique et radicalisme politique	231
4.4. Conclusion : critique artiste de l'art moderne et naissance d'un régime de singularité	233

CHAPITRE V :

Critique artiste et esthétique de la vie chez Nietzsche	237
5.1. Nietzsche antimoderne?	238
5.2. La mort de Dieu : le nihilisme	244
5.3. La volonté de puissance	247
5.3.1. Le corps comme essence de la volonté de puissance	249
5.4. L'art contre le nihilisme : une philosophie du oui	251
5.4.1. L'artiste	255
5.4.2. L'individualisme esthétique nietzschéen	256
5.4.3. Le surhomme	257
5.5. Conclusion : critique artiste Nietzscheenne et éthique de l'esthétique	259

CONCLUSION :

Construction idéaltypique de la critique artiste	262
--	-----

TROISIÈME PARTIE :

LES ANNÉES 1968 : POINT DE RUPTURE

INTRODUCTION	270
i. Les années 68	272
ii. Deux révoltes	276
a. La critique sociale	278
b. La critique artiste	280

CHAPITRE I :

La face négative de la critique artiste	285
1.1. La déconstruction du concept de raison	287
1.1.2. Le procès de l' <i>Aufklärung</i>	288
1.1.3. Au-delà de la critique, des issues possibles?	294
1.2. La déconstruction de la société industrielle capitaliste et de la société de consommation	298
1.2.1. La réalité unidimensionnelle de la société industrielle avancée	299
1.2.2. Confort et société de consommation	303
1.2.3. La culture de masse	306
1.2.4. La société du spectacle	313
1.3. La déconstruction des systèmes de pouvoir et d'autorité	318
1.3.1. Le patron	320
1.3.2. Le père	321
1.3.3. Le professeur	324
1.4. La déconstruction du concept de technocratie	332
1.4.1. Le règne des techniciens et des planificateurs	335
1.4.2. Dessaisissement de l'homme politique par les techniciens	336
1.4.3. L'héritage de Saint-Simon	337
1.4.4. La critique artiste de la technocratie	339
1.5. La critique artiste du travail	346
1.6. Critique de la répression instinctuelle	352
1.6.1. La répression instinctuelle de la population	353
1.6.2. La révolution sexuelle	356

1.6.3.	Révolution et libération de l'eros	361
1.7.	Conclusion : Idéaltype de la face négative de la critique artiste	365

CHAPITRE II :

La face positive de la critique artiste :

	Libération du sujet, libération du désir et libération de la créativité	375
2.1.	De la libération des plaisirs à l'hédonisme généralisé?	380
2.2.	Expression et création : l'imagination au pouvoir	386
2.2.1.	La République des Beaux-Arts	387
2.3.	Marginalité et indiscipline	394
2.3.1.	Marginalité et pratiques artistiques	403
2.4.	Suppression et réalisation de l'art : libérer le merveilleux	407
2.5.	La fête et le jeu contre le quotidien	417
2.5.1.	Les provos néerlandais	417
2.5.2.	La construction de situations	420
2.6.	Le travail expressif : le nouvel esprit du capitalisme	425
2.6.1.	Nouvel esprit du capitalisme et appropriation axiologique de l'univers artistique	427
2.6.2.	La crise du fordisme	429
2.7.	Le culte de l'authenticité	431
2.7.1.	Authenticité et psychologisation de l'individu	435

2.8.	Les nouveaux communalistes : le système comme réseau	439
2.9.	Un nouvel imaginaire du système	447
2.10.	Conclusion : Un subjectivisme radical	449

CONCLUSION :

	Construction idéaltypique de la critique artiste des années 68	455
i.	La participation	460
ii.	La communication	461
iii.	La réalisation	463

QUATRIÈME PARTIE :

LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE

INTRODUCTION :

	L'héritage des années 68	470
i.	Une société dérégulée ?	471
a.	Des points communs	480
ii.	Comment la critique artiste a-t-elle perdu son horizon critique?	484

CHAPITRE I :

	La rhétorique de la nouvelle économie créative	487
1.1.	Le néolibéralisme comme utopie	491
1.1.1.	Le marché comme forme de coordination sociale	497

1.1.2.	La valeur de liberté	498
1.1.3.	L'idée de pluralité	499
1.1.4.	La théorie du capital humain et la généralisation de la forme «entreprise»	500
1.1.5.	La coordination sans unité	501
1.2.	L'idéal libéral de la communication	502
1.2.1.	La communication comme espace public	504
1.2.2.	La continuité avec la contre-culture des années soixante	505
1.2.3.	L'idéal libéral de la communication : l'homo oeconomicus et l'homo communicans	506
1.2.4.	Internet et les nouvelles technologies	508
1.3.	Les transformations du néo-management	510
1.3.1.	Produire, s'informer, se former, se transformer	513
1.3.2.	Le travail expressif : le monde de l'art comme modèle du nouveau management	515
1.3.3.	L'artiste : un idéal du travailleur moderne	517
1.3.4.	L'individu-entreprise et le « personal branding »	519
1.3.5.	De nouvelles inégalités ?	526

CHAPITRE II :

	La consommation expérientielle	529
2.1.	L'endettement et le crédit	536
2.2.	Les industries culturelles	538
2.3.	La « Marchandisation » du quotidien	544

2.4.	Tourisme et métropoles culturelles	548
------	------------------------------------	-----

CHAPITRE III :

	Un positionnement des analyses de la question individuelle contemporaine	555
--	---	-----

3.1.	Réflexivité et abandon	559
3.1.1.	L'idéologie de la réalisation de soi	563
3.1.2.	Hédonisme et culte du corps	564
3.1.3.	L'individualisme négatif	567
3.2.	Entre ouverture et repli	576
3.3.	Positionnement des analyses de la question individuelle contemporaine	578
3.3.1	L'individu dépressif	579
3.3.2.	L'individu sectaire	580
3.3.3.	L'individu narcissique	581
3.3.4.	L'individu créatif	582

CONCLUSION :

	L'individu créatif, une forme extrême de l'individualisme contemporain ?	584
--	---	-----

i.	L'être communicant	586
ii.	L'être participant	596
iii.	L'être créatif	599

CONCLUSION GÉNÉRALE	601
i. Un individu par excès	605
BIBLIOGRAPHIE	609

LISTE DES FIGURES

1.1.	Développement historique de la critique artiste	22
1.2.	Détail du résumé historique des auteurs	23
3.1.	Résultats d'occurrences Google N-gram pour « technocratie »	332
4.1.	"Who Makes It? Clark's Sector Model for US Economy 1850-2009". Retrieved 29 December 2011.	488
4.2.	Évolution du pouvoir d'achat et du taux de croissance du PIB en France depuis 1960 (source INSEE)	492
4.3.	Cartographie des analyses de la question individuelle contemporaine	559
4.4.	Positionnement des analyses de la question individuelle contemporaine	579
4.5.	Schéma des composantes de l'individu créatif	583
4.6.	Onglet de socialisation sur LinkedIn, Mars 2013	593
4.7.	Développement historique de la critique artiste	608

LISTE DES TABLEAUX

1.1.	Idéaltype de la modernité scientifique	49
1.2.	Idéaltype de la modernité politique	72
1.3.	Idéaltype de la modernité industrielle	87
1.4.	Idéaltype de la société bourgeoise	113
2.1.	Idéaltype de la critique artiste-romantique	157
2.2.	Idéaltype de la critique artiste-marxienne	187
2.3.	Idéaltype de la critique artiste-Dandy	217
2.4.	Idéaltype de l'art moderne	236
2.5.	Idéaltype de la critique artiste-Nietzschéenne	261
2.6.	Récapitulatif des différentes catégories d'idéaltypes et leurs caractéristiques	266
3.1.	Idéaltype de la face négative de la critique artiste	374
3.2.	Idéaltype de la face positive de la critique artiste	453
3.3.	Tableau récapitulatif	467
4.1.	Motifs de réconciliation entre la critique des années 68 et la société moderne capitaliste	482

RÉSUMÉ

Si le but initial de cette thèse était d'analyser l'influence grandissante des valeurs de la création et de l'esthétique dans la culture occidentale – notamment au niveau identitaire – l'objet de recherche se précisant au fil de nos lectures, il nous est devenu de plus en plus évident que ces valeurs s'accordaient en fait à un tronc socioculturel commun qui avait tous les attributs d'une contre-modernité.

Ainsi, l'objet de cette thèse s'est transformé pour devenir la compréhension et l'analyse de cette contre-modernité (ou contre-culture de la modernité) à laquelle nous avons donné le nom de « critique artiste ». En empruntant aux méthodes de l'histoire culturelle et grâce à l'outil heuristique de l'idéaltype légué par Max Weber, nous montrerons que cette critique s'organise autour de plusieurs dénominateurs communs qui reviennent systématiquement depuis presque 250 ans.

L'objectif sera d'identifier les sources ainsi que les « principes axiaux » ou principes directeurs de la critique artiste et de montrer comment elle se reconfigure au tournant des années 1960 en perdant sa dimension critique, mais en devenant parallèlement un des supports les plus importants de la construction identitaire contemporaine.

Dans une première partie, nous construirons méthodologiquement un idéaltype de la modernité sociale telle qu'elle se configure tout au long du XIX^e siècle sur les bases d'une triple révolution – scientifique, économique et politique.

À la lumière de cette démonstration, nous procèderons ensuite à l'élaboration de l'idéaltype de la critique artiste de cette modernité en tentant de bien mettre en relief les points de contact et de ruptures qui le caractérisent.

En remontant dans la littérature aussi loin que les premiers écrits romantiques de Hamann à la fin du XVIII^e, pour ensuite poursuivre successivement vers notre époque actuelle en passant par les textes de jeunesse de Karl Marx des années 1840, le dandysme et la bohème entre 1840 et 1860, la genèse de l'art moderne à partir de 1850-1860, ainsi que l'œuvre de Nietzsche des années 1870, nous démontrerons que la critique artiste présente toujours deux faces par rapport à la modernité sociale : l'une négative, l'autre positive.

Dans sa face négative, la critique artiste dénonce l'éthos de la modernité¹, elle rejette la société industrielle, la rationalité, les institutions bourgeoises, la démocratisation des conditions.

La face positive valorise quant à elle l'aspect qualitatif de l'identité, la recherche de sa propre singularité qui permet de lutter contre l'anonymat de la société moderne. C'est ce que nous nommerons l'individualisme esthétique, ou la création artistique comme paradigme de la création de soi.

D'autre part, la critique artiste assigne à l'art un rôle politique, anthropologique et ontologique fondamental : celui d'exercer une fonction compensatoire contre les dégâts que provoquent la modernité sociale. Dans la critique artiste, l'art fonctionne comme un outil de résistance.

Un fois ces outils méthodologiques et heuristiques mis en place et commentés, nous pourrons enfin comprendre comment cette critique se développe et se transforme jusqu'à nous. À ce sujet, nous analyserons en profondeur les années 1960 que nous qualifierons d'années de rupture. En effet, dans les années 1960, la critique artiste gagne du terrain et se renouvelle autour d'une critique de l'aliénation et de la technocratie.

La face positive de la critique artiste consacre toujours le sujet comme une « subjectivité radicale » et fait plus que jamais de l'art, un outil de résistance au capitalisme. Toutefois, cette dernière professe désormais trois valeurs fondamentales : la participation, la communication, la réalisation.

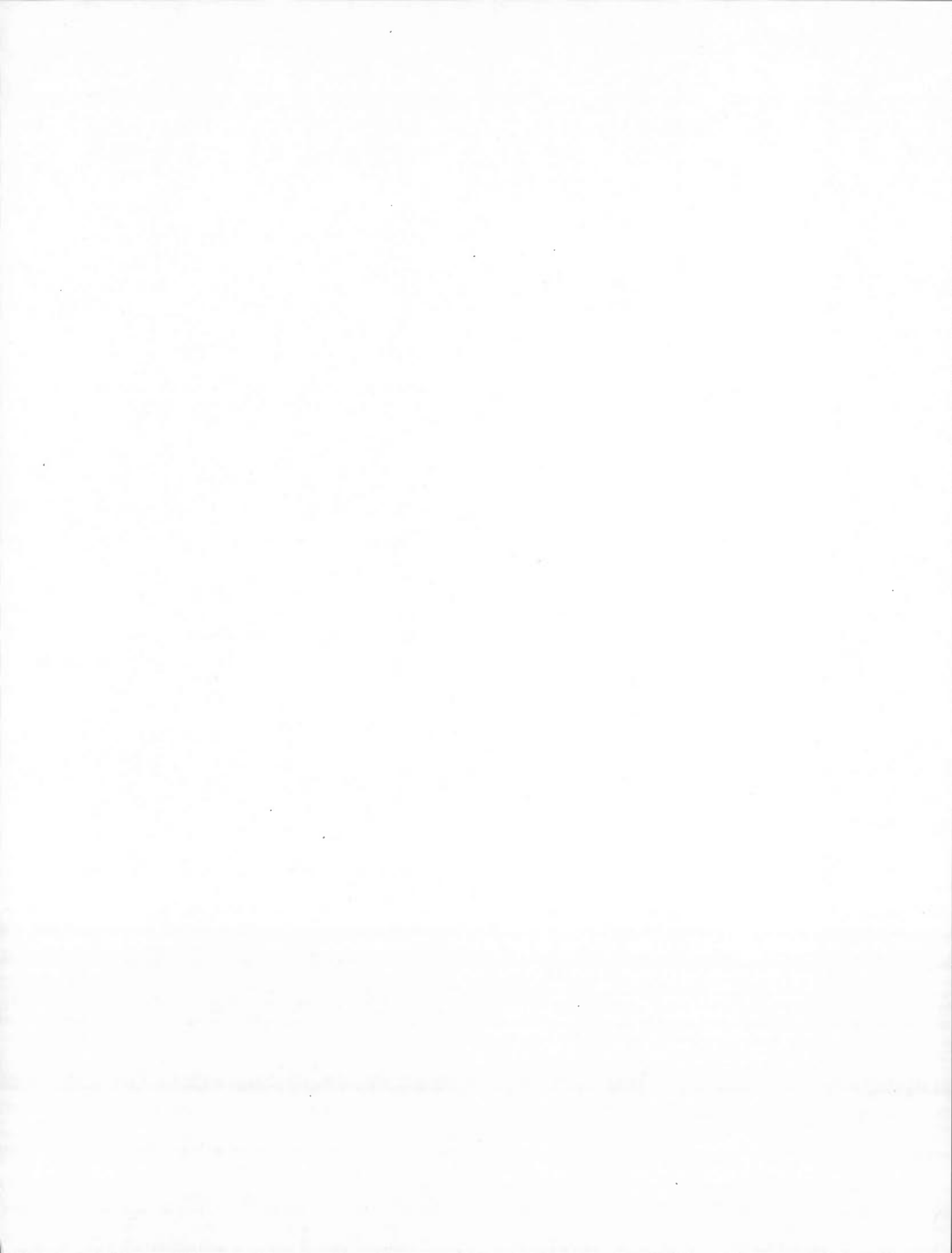
Dans la dernière partie, notre analyse nous amènera à démontrer comment la critique artiste a en fait malgré elle perdu son horizon critique au tournant des années 1980 pour accorder ses valeurs à celles du libéralisme économique et philosophique.

En conclusion, nous verrons que la critique artiste fonctionne à la fois comme un réservoir idéologique et comme une force motrice du nouveau capitalisme. Elle donne naissance à un nouvel idéal moderne : l'individu créatif, sorte de figure idéale qui concentre les valeurs de l'*homo ludens*, de l'*homo oeconomicus*, de l'*homo communicans* et de l'*homo democraticus*.

¹ Le terme est emprunté à Max Weber.

Ce modèle de la réalisation de soi décrit un individu libre, autonome, créatif, imaginatif, flexible, capable de s'engager dans des projets et de se réaliser en même temps qu'il se réinvente sans cesse.

MOTS-CLÉS : critique artiste, individualisme, individualisation, modernité, histoire des idées, postmodernité, hypermodernité, économie créative, homo oeconomicus, consommation expérientielle.



INTRODUCTION

Dans la rue, on ne verra bientôt que des artistes et on aura toutes les peines du monde à y découvrir un homme.

Arthur Cravan

Dans un ouvrage récent intitulé *The Rise Of The Creative Class*¹, le professeur en études urbaines Richard Florida remarque qu'un changement radical est en train de bouleverser la structure socio-économique des sociétés occidentales. Notre époque, dit-il, serait de plus en plus influencée par le fait qu'un nombre grandissant de personnes donnent priorité aux valeurs liées à la créativité, aussi bien dans le monde professionnel que dans la sphère privée. La société, explique Florida, serait en train de passer d'un mode de normativité à un autre, les valeurs dominantes en seraient bouleversées. Ainsi, l'expression personnelle et individuelle, l'acceptation de la différence et la recherche d'expériences « multidimensionnelles » – valeurs autrefois à la marge – seraient de plus en plus valorisées, et ce au détriment du conformisme et des règles morales rigides traditionnelles. À la base de ce changement culturel, il y a pour Richard Florida l'« esprit créatif », c'est-à-dire une nouvelle manière de penser et d'agir qui valorise « l'expérience, la réceptivité intellectuelle, la diversité éthique, l'ouverture politique » et qui se rapproche à bien des égards d'un « hédonisme imaginatif ».

L'analyse de Florida se focalise beaucoup plus sur le monde du travail que sur la société au sens large. L'économie post industrielle, telle qu'il la désigne,

¹ Richard Florida, *The rise of the creative class : and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York, Basic Books, 2002.

serait devenue une « *creative economy* » : elle se concentrerait sur le développement de nouvelles idées, de nouvelles technologies et de nouveaux contenus créatifs. Florida voit dans le partage de ces valeurs le fondement d'une nouvelle « classe créative », composée majoritairement d'artistes, de personnes travaillant dans l'industrie du loisir, dans le secteur technologique, l'éducation, la santé, ce qui représenterait selon lui presque 30 % de la population. Ces « créatifs » auraient comme caractéristiques communes d'être hyperactifs, de s'investir dans leur emploi et d'éprouver le besoin vital d'avancer. De plus, ils démontreraient un certain idéal « libertaire » du travail, marqué par l'adoption de modèles d'affaires souples et ouverts, des structures horizontales et des liens faibles limités à des projets particuliers. Deux leitmotifs sont récurrents dans le langage floridien du travail : flexibilité et créativité. Ces deux termes, loin de nuire à la productivité, assureraient le dévouement des employés à l'entreprise.

Même si l'essai de Richard Florida pêche par une méthodologie approximative et une analyse centrée presque exclusivement sur le monde du travail, il rend bien compte d'un courant des analyses sociales américaines qui met l'accent depuis une vingtaine d'années sur l'influence grandissante des valeurs de la création et de l'esthétique dans la société nord-américaine. On retrouve par exemple des idées proches de celles de Florida dans l'ouvrage *L'émergence des « créatifs culturels »* de Paul H. Ray et Sherry Ruth Anderson². Sur un ton plus critique, le sociologue Daniel Bell³ (1976) soutient depuis plus d'une trentaine d'années que les valeurs américaines

² Paul Ray Sherry Ruth Anderson, *L'Émergence des créatifs culturels, un changement de société : enquête sur une population croissante tournée vers l'écologie, les valeurs féminines, le social et le développement psychospirituel*, Barret-le-Bas, éditions Yves Michel, 2001.

³ Daniel Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.

traditionnelles sont de plus en plus contaminées par un éthos « artiste » issu de la contre-culture et des avant-gardes artistiques. Pour Jeremy Rifkin, la nouvelle culture du capitalisme se caractérise par la convergence de l'éthique du capitalisme et de l'éthique de l'épanouissement personnel et de la créativité⁴. En France, Gilles Lipovetsky, après avoir longuement critiqué le caractère narcissique de la société « hypermoderne », met l'accent sur le caractère expérientiel de la consommation⁵ qui l'emporterait de plus en plus sur sa valeur distinctive telle qu'analysée par Pierre Bourdieu notamment. Le sociologue Michel Maffesoli fait quant à lui le constat de l'omniprésence d'un « paradigme esthétique⁶ » à l'œuvre dans le social, alors que Nicolas Bourriaud, de son côté, suggère que la postmodernité vit sur les acquis de l'art moderne dont le projet était de produire la vie quotidienne comme une œuvre d'art.

i. Des idées issues de la contre-culture?

On peut se demander à juste titre si ces auteurs n'ont pas pris à leur compte les idées contre-culturelles des années 1960 (que nous appellerons plus tard les années 68) qui encourageaient notamment les individus à prendre conscience de leur pouvoir créatif pour transformer la quotidienneté. Les mouvements de contestation des années 1960 ont souvent axé leurs revendications autour d'une certaine idée de la liberté et plus particulièrement de la liberté individuelle. Un des thèmes majeurs de l'époque était l'ouverture de la subjectivité à une « éthique créative,

⁴ Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès : survivre à l'hypercapitalisme*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 183.

⁵ Gilles Lipovetsky, « La société d'hyperconsommation », *Le débat*, n° 124, Paris, 2003, p. 74-98.

⁶ Michel Maffesoli, *Le temps des tribus le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Librairie générale française, 1991.

insoumise à la norme collective, dont l'impératif pourrait se formuler ainsi : fais de ta vie une œuvre d'art⁷ ». Les souvenirs rapportés par les acteurs de ces années de bouleversements font état d'un certain fétichisme de l'art et de la création, tous deux entendus comme outils de développement personnel. Citons à ce sujet les propos du prêtre Jean-Marie Petitclerc, témoin des événements :

L'art semblait à portée de main pour tous. Il s'agissait de laisser libre cours à l'expression, d'apprendre à ne pas juger les œuvres à partir de normes techniques, mais à partir de la seule inspiration [...] N'allez pas en Grèce cet été, restez à la Sorbonne⁸.

Les mouvements de critique sociale des années 1960 ont modifié en profondeur la culture, l'identité, le monde du travail, la production et le mode de consommation des sociétés occidentales. Comme le souligne Richard Herrnstein, « durant les années 50, l'éthos dominant en était un de contrôle personnel, de contrainte et de respect. Soudainement, avec les années 60 et 70 et l'arrivée massive des jeunes dans la société, l'éthos dominant – certains diront pathos – a changé⁹ ». Les années 1960 marquent l'émergence d'un nouvel éthos issu de la contre-culture, des avant-gardes artistiques et qui annonce de nouvelles valeurs mettant de plus en plus l'accent sur la création de soi, l'expérience personnelle et l'hédonisme.

⁷ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2003. p. 17.

⁸ Jean-Marie Petitclerc, « La quête spirituelle derrière la révolte des jeunes de Mai-68 », dans Matthieu Grimpert, Chantal Delsol (dir.), *Liquider Mai 68 ?*, Paris, Presses de la Renaissance, 2008.

⁹ James Q. Wilson et Richard J. Herrnstein, *Crime and Human Nature: The Definitive Study of the Causes of Crime*, The Free Press, 1985.

ii. Problématique et cadre théorique

L'objet de cette thèse est de comprendre et d'interroger ce « changement d'éthos » issue de la contre culture. L'analyse de ces mouvements de contestation et de leurs revendications nous permettra d'en comprendre les motivations, mais aussi d'identifier leurs racines, leurs sources, leurs influences.

La tâche ne sera toutefois pas si simple, et il faudra se garder d'analyser ces mouvements comme un tout homogène. En effet, si l'on s'arrête un peu sur les revendications des années 1960, on se rend vite compte à quel point elles sont nombreuses et diverses. On parle par exemple de lutte sociale pour l'égalité des droits entre les Noirs et les Blancs aux États-Unis, luttes politiques pour une redistribution plus égalitaire des richesses, luttes pour l'égalité des sexes, libération du désir et du plaisir sexuel, volonté de libérer l'inconscient des structures liberticides, remise en question de l'autorité, de la morale, des structures sociales autoritaires, des institutions, rejet de la famille, de l'autorité et des interdits... En prenant l'exemple de la France et dans une moindre mesure celui des États-Unis, on pourra toutefois pour les besoins de l'analyse, tenter de réduire la pluralité de ces revendications à deux pôles, deux tendances qu'ont très bien mises en évidence Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999). La première tendance est politique, guidée par des enjeux de pauvreté, d'inégalité et des questions de droits individuels et davantage tournée vers l'extérieur et l'action. Cette critique politique ou « sociale » qui est issue de la tradition socialiste et syndicale dénoncerait l'exploitation des classes laborieuses par les classes possédantes. L'autre, plus personnelle et individualiste, serait orientée vers la quête individuelle, spirituelle et esthétique. La critique

individualiste est ainsi influencée par une culture artiste et esthétique qui trouve ses sources dans un agrégat de théories romantiques, marxistes, modernistes et vitalistes qui vont fusionner au tournant du XX^e siècle dans ce que l'on nommera, faute de mieux, la *modernité esthétique*. Cette critique s'oppose au « désenchantement » et à l'« inauthenticité » de la société industrielle, à la standardisation de la marchandise et du travail ainsi qu'à la hiérarchie et à l'autorité. Elle valorise la liberté, l'autonomie individuelle et une recherche de complétude d'ordre identitaire : réaliser pleinement son identité, libérer son désir, rejeter les interdits qui briment les potentialités du moi. Dans les années 1960, la combinaison et l'amalgame de ces idées parfois contradictoires vont consacrer l'artiste comme une référence obligée et un véritable idéal identitaire. Cet artiste reflète les valeurs portées par les mouvements de contestation et incarne ce à quoi la nouvelle génération rebelle aspire : la liberté, l'indépendance, l'autonomie, le refus du travail, la mobilité et l'invention de soi. Cette dernière idée de la création de soi, libre et désengagée, va d'ailleurs faire florès au point de devenir dans les années qui suivent un véritable idéal social dont l'influence sera manifeste bien au-delà de la sphère artistique et de la contre-culture.

Si la première dimension de la critique des années 1960 est bien connue et documentée, la deuxième souffre d'un manque probant de documentation. Pourtant, de nombreux sociologues et philosophes ont suggéré que la société occidentale était, depuis plus d'une centaine d'années, traversée par une critique radicale qui remettait en question les instances de légitimité traditionnelles de la culture bourgeoise occidentale. Cette critique de la modernité n'est pourtant jamais tout à fait clairement identifiée : elle correspond à une « bohème » chez les sociologues Luc Boltanski et Ève Chiapello (1999), à un « antimodernisme dionysiaque » chez le fidèle héritier

de l'école de Francfort Jürgen Habermas¹⁰ (1981), à un « éthos artiste » chez le sociologue conservateur Daniel Bell (1976), à une « éthique de la créativité » chez l'économiste américain Jeremy Rifkin (1996), à un « paradigme esthétique » chez Michel Maffesoli (1988) ou encore à une « éthique créative » chez l'essayiste, historien de l'art et critique Nicolas Bourriaud (1999). Ce travail nous permettra de donner, sous le qualificatif de « critique artiste », une cohérence à ces intuitions que l'on retrouve dans nombre de travaux sociologiques, mais qui ne sont jamais clairement théorisées ou réunies dans un tout homogène.

Le concept de « critique artiste » n'est ni une projection, ni une prédiction, c'est plutôt une hypothèse de travail, un travail né d'une intuition qui s'est formalisée au gré de nos lectures, et qui se résume en une idée forte : l'affrontement permanent entre une modernité sociale et une critique artiste a tramé l'histoire des deux derniers siècles. Notre hypothèse est que la critique artiste des années 1960 est l'héritière d'une longue tradition intellectuelle prenant source dans le courant romantique et se développant pendant plus de deux siècles.

Nous chercherons aussi à mettre en lumière la façon dont la critique artiste s'est inscrite, ainsi qu'à modifier le processus d'individualisation des conditions, c'est-à-dire le processus historique par lequel les individus ont été amenés à se considérer de plus en plus comme des êtres autonomes et indépendants depuis le début de la modernité historique. Il est ici primordial d'opérer une distinction fondamentale entre l'*individuation* et

¹⁰ Jürgen Habermas, « La modernité un projet inachevé », Critique, n° 413, octobre 1981, p. 966.

l'individualisation. L'individuation renvoie à l'individu « individué », qui est une donnée universelle. Partout, dans toutes les civilisations, des individus se sont considérés comme des êtres à part entière. L'individualisme renvoie pour sa part à un mode spécifique de composition du collectif qui entend fonder l'ordre social et politique sur un individu autonome, rationnel et disposant de droits. Nous faisons l'hypothèse que plusieurs thèmes qui fonctionnent aujourd'hui comme des fondements de l'identité contemporaine (e.g. autonomie, primauté de la liberté, importance accordée au désir et à la transgression, besoin d'authenticité, rapport à l'art et à l'esthétique comme moteur de la vie) ont été largement façonnés dans ce que l'on peut appeler la sphère d'influence de la critique individualiste-artiste. Nous montrerons ainsi comment le processus d'individualisation se recompose au tournant des années 1970 en intégrant de manière spectaculaire des éléments de la critique artiste dans la vie quotidienne.

iii. Méthodologie

À première vue, la critique artiste ne constitue pas un corpus d'idées bien structurées, mais plutôt une tradition intellectuelle. Cependant, en dépit de cette hétérogénéité, il existe plusieurs dénominateurs communs à toutes les formes et variantes qu'elle a pu prendre au cours des deux derniers siècles.

Pour le chercheur, il s'agit toujours de trouver les « principes axiaux » ou « principes directeurs » qui expliquent la nature d'un phénomène, d'une forme sociale ou, plus largement, d'une société. Cette démarche nous inscrit - toute prétention gardée - dans la grande tradition d'auteurs classiques et historiens des idées comme Alexis de Tocqueville, Karl Marx, Max Weber et plus près de nous, Zeev Sternhell. Ces derniers ont eux aussi, à leur manière, tenté de penser la société à partir d'un principe, d'une idée directrice afin d'en saisir la logique d'ensemble. Chacun d'eux a identifié un facteur explicatif, un principe émergeant dans la société. Ainsi, dans *De la démocratie en Amérique* (1835), Alexis de Tocqueville tisse un fil conducteur pour penser la société américaine, une société, dit-il, animée par le principe égalitaire. Dans le *Capital* (1867), Karl Marx fait de la marchandise le principe directeur de la société capitaliste. Enfin, dans *L'éthique protestante* (1904), Max Weber fait de la « rationalisation » le principe directeur des sociétés modernes occidentales.

Toutefois, tenter de montrer qu'il a existé et existe encore quelque chose comme une « critique artiste » qui s'opposerait à une modernité sociale, et puis démontrer que la dialectique entre ces deux formes culturelles a fonctionné comme un principe directeur et structurant de l'histoire

occidentale ne peut se faire sans une méthodologie *ad hoc*, au risque de demeurer une simple intuition sans fondement. Il faudra donc construire notre concept de « critique artiste » sous la forme d'un modèle théorique à l'état d'hypothèse. Pour ce faire, nous utiliserons l'outil privilégié de la sociologie développé par Max Weber, l'« idéaltype », ainsi que de méthodes de recherche héritées de l'histoire culturelle.

a. Idéaltype

Les idéaltypes, concept clé de cette thèse, sont dans un sens wébérien, des constructions abstraites, des modèles ou encore des typologies qui servent d'instruments méthodologiques au travail de recherche théorique. Grâce à cet outil, Max Weber a pu élaborer un système souple qui permet d'intégrer des phénomènes divers dans un cadre conceptuel unique. En construisant l'idéaltype de l'esprit du capitalisme, Weber a exposé la manière dont certaines idées et conceptions religieuses (e.g. celles des protestants européens après la Réforme) avaient eu une influence sur les transformations économiques de la société occidentale, en formant la base d'un « esprit du capitalisme » qui allait se généraliser et se diffuser dans la société tout entière.

Il est important de préciser ici la différence entre le type social et l'idéaltype. Au premier degré de l'expérience, c'est-à-dire dans une perspective phénoménologique ou herméneutique, le type social permet de faire l'expérience du quotidien, ainsi que de prendre l'être et le monde comme allant de soi.

[...] le monde factuel de notre expérience [...] est expérience de ce qui d'emblée est typique. Les objets sont perçus comme arbres, animaux, etc., et plus spécifiquement comme chênes, sapins, érables ou serpents, moineaux, chiens; la table que je perçois en ce moment est caractérisée comme quelque chose de reconnu, quelque chose de connu d'avance et cependant nouveau. Ce dont on fait nouvellement l'expérience est déjà connu en ce qu'il rappelle quelque chose de similaire ou des choses identiques préalablement perçues¹¹.

Au quotidien, l'humain « typifie » son environnement et ensuite reconnaît dans ce dernier des formes et des types qui lui confirment qu'il est bien en présence de tel ou tel objet. Le type, c'est le sens commun de la vie quotidienne, utilisé par les agents ordinaires du social et qui fait que l'on reconnaît un arbre, une voiture, etc. Les types sociaux sont des *a priori* de l'expérience, des ensembles de formes, d'images et d'idées qui s'organisent à la fois conceptuellement et « imaginalement » en structures significatives. Ces formes sociales typiques ou types sociaux informent ainsi l'expérience quotidienne qui les reproduit, mais aussi les manipule, les transforme, les fait évoluer.

Ce type social qui permet l'expérience quotidienne au niveau phénoménologique (vécu, concret, du point de vue de l'expérience individuelle) peut ensuite être réfléchi par le travail théorique, à un deuxième niveau d'abstraction ou d'analyse. Ce deuxième niveau constitue le terrain d'enquête du chercheur. Le but de ce dernier est de sélectionner par la pensée, en les accentuant, un certain nombre de traits singuliers afin d'en faire un tableau cohérent. La construction de l'idéaltype repose sur la même

¹¹ Alfred Schütz, « Selective attention: relevance and typification », dans *On Phenomenology and Social Relations*, textes choisis, édités et présentés par Helmut R. Wagner, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, p. 111-122. Cité par Javeau, Claude, *La société au jour le jour : écrits sur la vie quotidienne*, Bruxelles, Lettre volée, 2003.

logique que le procès de « typification » qu'engage n'importe quel être humain quand il fait l'expérience du monde à la différence que l'individu n'est plus dans le quotidien, mais en situation scientifique, il critique l'être et le monde et interroge le procès de typification. Le sociologue, dans une visée réflexive, analyse la construction de typifications, soit la sédimentation de sens inscrits dans le social. Le travail analytique et synthétique consiste à sélectionner certaines formes qui existent de manière diffuse au niveau de l'expérience sociale, mais qui n'ont encore jamais été mises en forme théoriquement, pour en dégager ou en extraire une typologie à prétention universaliste. Le but est de remonter de la singularité et des différentes particularités sociales (sens commun) vers une sorte d'universalité toute relative (sens scientifique) permettant d'offrir un éclairage nouveau et pertinent sur le contexte analysé.

Nous soutiendrons donc qu'il est possible d'abstraire de l'histoire culturelle et des processus d'individualisation un idéaltype au sens que lui a donné Max Weber (1959), c'est-à-dire des tableaux de pensée homogène (*Idealbild*) qui rassemblent par sélection l'ensemble des traits les plus caractéristiques pour définir notre objet d'étude. Les idéaltypiques sont des constructions abstraites, qui servent d'instruments méthodologiques au travail de recherche théorique en accentuant consciemment la cohérence d'une réalité. C'est, explique Weber, « un tableau de pensée » que le sociologue « ne trouvera nulle part empiriquement dans sa pureté conceptuelle¹² ».

Rappelons que l'idéaltype est toujours pour Weber une « utopie » et qu'il ne représente jamais la réalité. « Ce tableau de pensée réunit des relations et des

¹² Max Weber, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965, p. 179-181

événements déterminés de la vie historique en un cosmos non contradictoire de relations *pensées*. Par son contenu, cette construction a le caractère d'une *utopie* que l'on obtient des éléments déterminés de la réalité¹³ ». À la manière de Max Weber, nous construirons l'idéaltype de la « critique individualiste artiste » en nous demandant comme lui ce qui a contribué à créer cette forme singulière. Nous montrerons notamment que cette critique est une réponse à la modernité sociale et qu'elle peut même à cet égard être décrite comme une « contre-modernité » ou une modernité parallèle, ce qui nous obligera à construire dans un premier temps un idéaltype de la modernité sociale. Cette première abstraction théorique nous permettra à son tour de mettre en évidence des points de contacts et de conflits, des zones de frictions entre idéaltype de la modernité sociale et idéaltype de la critique artiste.

Par souci de cohérence et de clarté, nous serons amené à présenter nos abstractions idéaltypiques sous forme de tableaux et chartes, reprenant ici l'idée du « tableau de pensée » cher à Max Weber. Le tableau nous permettra de donner une certaine cohérence théorique à la modernité et la « critique artiste » en l'analysant à travers les discours qu'elles ont produit sur la science, l'identité, la culture, l'économie, etc.

b. Histoire culturelle et histoire des mentalités

Construire l'idéaltype du concept de critique artiste nous obligera à remonter en amont et à rechercher, dans un travail généalogique qui se rapproche à bien des égards de l'histoire culturelle, les sources de la critique

¹³ Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée*, Paris, L'Arche, 1990.

individualiste/artiste. Depuis deux ou trois décennies, l'histoire culturelle occupe le devant de la scène dans le paysage historiographique français. Cette discipline très dynamique s'inscrit dans la tradition de l'histoire des mentalités, une nouvelle manière de faire de l'histoire amorcée dans les années 1930 par Lucien Febvre (1878-1956) et Marc Bloch (1886-1944) autour des *Annales d'histoire économique et sociale*. L'inspiration fondatrice de cette « école » était, rappelons-le, de poser les bases d'une sorte de « psychologie historique » et de rompre avec une histoire coupée de ses bases sociales. Cette histoire des idées ou des « représentations » s'est rendue célèbre en étudiant les outillages mentaux de catégories particulières de populations, particulièrement des dominés, que l'histoire traditionnelle avait relégués au second plan. Dans les années 1960, les thèmes et les objets de recherche de l'histoire culturelle se sont multipliés. Une seconde génération d'historiens menée par Georges Duby, Jacques Le Goff, Philippe Ariès a perpétué une histoire des représentations collectives tout en se penchant sur des sujets d'étude bien particuliers comme la mort (Philippe Ariès, 1975), l'enfance (*L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Philippe Ariès, 1960), l'imaginaire du Moyen Âge (*L'imaginaire médiéval*, Jacques Le Goff, 1985), la raison (*Les origines de la pensée grecque*, Jean-Pierre Vernant, 1962), l'odorat (*Le miasme et la jonquille*, Alain Corbin, 1982), voire les couleurs (*Noir, histoire d'une couleur*, Michel Pastoureau, 2008). Les méthodes historiographiques se sont aussi grandement diversifiées et ont changé d'échelle comme en témoigne le courant italien de la *microstoria* amorcé entre autres par l'historien Carlo Ginzburg. Tous ces ouvrages soutiennent l'idée que de multiples expériences ont été entreprises afin d'expliquer différemment nos sociétés en pénétrant autrement dans l'histoire : à travers un événement obscur, un récit de vie, un réseau de pratiques spécifiques. Un angle de pensée émerge de ces nouvelles méthodes : celui que l'histoire culturelle n'est pas l'histoire de la culture,

c'est-à-dire de la « haute culture » représentée par la littérature, l'art ou la musique, mais bien l'histoire des diverses représentations propres à une société. Enfin, il est important de souligner que ce nouveau champ historique est aussi souvent le fruit d'hybridations entre disciplines et travaux. En effet, l'histoire culturelle pratique une forme d'interdisciplinarité au croisement de l'histoire, de la sociologie, du droit, de l'histoire de l'art, de la littérature, etc.

c. Une histoire plus modeste

En 1989, Roger Chartier lance dans *Les Annales* un manifeste pour une histoire des représentations intitulé *Le monde comme représentation*¹⁴, un article que le monde scientifique s'accorde à reconnaître aujourd'hui comme essentiel. Dans ce manifeste, il invite les chercheurs à renouveler la pratique historiographique en prenant en compte « les nouvelles méthodes de la recherche historique¹⁵ ». Il appelle à inventer une version moins naïve et plus modeste de l'histoire des mentalités, une histoire qui renonce à la prétention de vouloir écrire une histoire globale et qui remette en cause une importance fondamentale à la stratification sociale.

En renonçant de fait à la description de la totalité sociale et au modèle braudélien, devenu intimidant, les historiens ont essayé de penser les fonctionnements sociaux en dehors d'une partition rigidement hiérarchisée des pratiques et des temporalités (économiques, sociales, culturelles, politiques) et sans que primat soit donné à un ensemble particulier de déterminations (qu'elles soient techniques, économiques ou démographiques)¹⁶.

¹⁴ Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 44^e année, n° 6, 1989, p. 1505-1520.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 1508.

Pour Chartier, la nouvelle histoire culturelle doit dans un premier temps abandonner sa tradition épistémologique qui accorde un primat au découpage social; il faut ainsi passer de « l'histoire sociale de la culture à une histoire culturelle du social ». Par une telle formule, Chartier signifie qu'il ne faut plus supposer que les clivages culturels existent *a priori*. Il faut au contraire étudier dans le détail les pratiques culturelles, prendre en compte les pratiques des acteurs individuels, pour ensuite comprendre la segmentation sociale qui en découle, dans sa forme et ses particularités.

La démarche suppose que distance soit prise à l'égard des principes qui fondaient l'histoire sociale de la culture en son acception classique. Un premier écart a été marqué vis-à-vis d'une conception étroitement sociographique qui postule que les clivages culturels sont organisés nécessairement selon un découpage social construit préalablement. Il faut, je crois, récuser cette dépendance qui rapporte les différences dans les habitudes culturelles à des oppositions sociales données *a priori*, soit à l'échelle de contrastes macroscopiques (entre les élites et le peuple, entre les dominants et les dominés), soit à l'échelle de différenciations plus menues (par exemple entre les groupes sociaux hiérarchisés par les niveaux de fortune et les activités professionnelles)¹⁷.

Selon Chartier encore, « les partages culturels ne s'ordonnent pas obligatoirement selon une grille unique du découpage social supposée commander l'inégale présence des objets comme les différences dans les conduites¹⁸ ». Il faut donc, au risque de tomber dans un cadre d'analyse trop restrictif, se démarquer d'une méthode qui enfermerait les mentalités d'une époque dans un cadre mental unique et englobant. Le texte de Chartier se positionne contre les analyses structuralistes encore populaires au début des années 1980, il rejette une vision de la pratique historique fondée sur

¹⁷ *Ibid.*, p. 1515.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1515.

l'objectivité des structures et dont le but serait de reconstruire les sociétés telles qu'elles étaient, à grande échelle, en identifiant les positions et les relations des différents groupes souvent identifiés à des classes. Chartier prône l'adoption d'une démarche plus phénoménologique, fondée sur la subjectivité des représentations et les faits de discours : une histoire qui parte des objets, des formes et des codes, afin d'étudier les mentalités, les sensibilités et les imaginaires collectifs des hommes et des femmes du passé. Il s'agit d'être plus prudent sur la possibilité et la légitimité d'identifier des relations évidentes entre les états mentaux des individus et leurs classes ou des catégories sociales d'appartenance. Les représentations ne peuvent être considérées comme un simple reflet « mental » de la réalité sociopolitique.

Dans cet ordre d'idées, l'histoire culturelle ouvre sur un champ d'études vaste et hétérogène qui s'organise autour de l'étude des formes symboliques. C'est une histoire sociale des représentations qui considère que les représentations, les codes, les sensibilités et les imaginaires collectifs ont une histoire. Sa mission consiste donc à écrire l'histoire des diverses représentations propres à une société qui sont produites par les individus et inscrites dans les textes. Pour le sociologue, qui comme nous s'attache à isoler une forme sociale telle que la « critique artiste », il s'agira alors de partir d'un corpus de textes, d'imprimés, de fêtes, de symboles, de rituels, de faits de langage, d'art et d'articles de presse ou autres productions culturelles (et non plus des groupes sociaux), en portant une attention particulière aux phénomènes de médiation, de circulation et de réception de ces formes. Il faudra essayer de comprendre comment la forme culturelle que nous appelons « critique artiste » a été à la fois produite, diffusée et reçue par une

société. À travers l'analyse des mécanismes de transmission culturelle, notre histoire culturelle étudiera ainsi comment la « critique artiste » s'est implantée et a transformé le tissu social.

d. Limites et précisions théoriques

Nous devons garder à l'esprit que les représentations d'une époque ne sont en aucun cas des objets simples et uniques dénués de tout enjeu heuristique complexe. Les représentations, au contraire, sont toujours multiples et donnent sans cesse lieu à des réinterprétations et à des luttes de représentation. Elles sont des espaces, des champs de bataille, où agissent et s'affrontent les acteurs et les partis opposés. Comme le souligne Chartier, « il n'est pas de pratique ni de structure qui ne soit produite par les représentations contradictoires et affrontées par lesquelles les individus et les groupes donnent sens au monde qui est le leur¹⁹ ».

Enfin, il faut préciser que nous n'entendons pas ici rendre compte d'une réalité culturelle, idéologique et politique de manière exhaustive. Nous chercherons plutôt à montrer ce que cette réalité a de typique. Notre thèse est un scénario possible qui tente d'aller à l'essentiel en dégagant les grandes lignes d'un phénomène, tout en étant parfaitement conscient de ses lacunes : il ne saisit pas toutes les nuances ni toutes les particularités d'une situation historique donnée. Nous pensons comme Pierre V. Zima que « toute science sociale prend comme point de départ une pertinence et une taxinomie particulière; elle est donc amenée à construire un modèle actanciel particulier

¹⁹ Chartier, Roger, *op cit.*, p. 1508.

et à « raconter une histoire » contingente (mais pas tout à fait arbitraire) qui exclut de manière implicite d'autres histoires possibles²⁰ ».

Dernier point enfin, l'utilisation de l'idéaltype et de l'histoire culturelle posent un problème théorique de taille : la construction d'un idéaltype peut laisser entendre que cette analyse est la seule qui s'impose. Nous tenons à souligner que si l'idéaltype de la critique artiste exclut de fait d'autres constructions épistémologiques possibles, il n'en nie pas pour autant la possibilité d'exister : il n'est donc pas exclusif. Certes notre narration réduit une histoire complexe à une simple lignée généalogique, cependant on ne sera jamais trop prudent pour souligner, dans l'optique d'une sociologie des ambivalences, qu'il existe plusieurs alternatives pour rendre compte l'histoire culturelle de la critique artiste. Habermas, par exemple, a analysé le processus menant aux théories postmodernes d'obédiences « esthétiques » en partant de Nietzsche et en passant par Bataille, Derrida et Foucault. D'autres, comme les philosophes Steven Best et Douglas Kellner, ont isolé l'origine de la pensée postmoderne dans les travaux de Søren Kierkegaard, Karl Marx et Friedrich Nietzsche avant de la faire remonter jusqu'à nous par les travaux de Weber, Lukács, l'école de Francfort et les néomarxistes. En effet, il existe plusieurs chemins pour construire des théories sociologiques.

En second lieu, tout travail d'objectivation et de typification peut tomber dans le travers de considérer un état du social comme quelque chose de figé. La construction épistémologique de catégories censées rendre compte d'un état du social reste en fin de compte le résultat d'un choix personnel. Le

²⁰ Pierre V. Zima, cité par Philippe Corcuff, Jacques Ion et François de Singly, *Politiques de l'individualisme. Entre sociologie et philosophie*, Paris, Textuel, 2005.

quotidien n'est pas un objet que l'on pourrait saisir essentiellement : il est le terreau sur lequel vient jouer notre pensée analytique en quête d'un ordre qui s'offrira ici de manière idéaltypique.

v. Récapitulatif

Le but de cette thèse est d'analyser l'influence grandissante des valeurs de la création et de l'esthétique dans la culture occidentale, notamment au niveau identitaire. En effet, depuis une quarantaine d'années, notre société semble faire état d'une véritable fascination pour la « réalisation » et « l'épanouissement » du moi. Cette réalisation est comparée dans bien des cas à la réalisation d'une œuvre d'art où le moi serait une forme informe à modeler de manière quasi plastique. Cette idée de « la vie comme une œuvre d'art » n'est pas nouvelle. Michel Foucault (1926-1984), dans le troisième tome de son *Histoire de la sexualité* intitulé *Le souci de soi*²¹ (1984), rappelle aussi que la philosophie antique, notamment la philosophie stoïcienne et épicurienne, avait consacré à ce thème une somme d'écrits conséquente. Ce thème de la vie comme œuvre d'art a plus tard été la devise des dandys du XIX^e siècle. En effet, ceux-ci sont les premiers dans l'époque moderne à sortir la réflexion philosophique concernant l'art du monde de l'esthétique pour l'appliquer à la question individuelle et identitaire. Ainsi, l'art ne concerne plus seulement le beau, mais devient le moyen privilégié de se transformer, de se créer soi-même et de s'inventer. Dans les années 1960, l'idée de faire de sa vie une œuvre d'art est devenue prépondérante; on la retrouve plus particulièrement dans les productions artistiques et le milieu de l'art, mais également de plus en plus dans les nouvelles pratiques de libération

²¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité Vol 3, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1997.

individuelle et d'épanouissement personnel (e.g. pratiques alimentaires, sexuelles, sportives). Pourquoi ces questions émergent-elles à ce moment-là, et sur quelles bases philosophiques? Voilà des questions auxquelles nous entendons répondre.

Pour y répondre, il faudra donc comprendre et analyser la formation de la « critique artiste », comprendre les conditions qui ont permis son épanouissement, et enfin voir comment elle s'est développée tout au long de la modernité. La « critique artiste » est le fruit d'une longue tradition philosophique et esthétique. Notre hypothèse soutient qu'il existerait effectivement un fil conducteur, ou du moins une cohérence, entre les thèmes développés par les romantiques allemands, le jeune Karl Marx, le monde de l'art et de l'esthétique au XIX^e siècle, l'esthétique nietzschéenne, et la « critique artiste » qui se manifeste brutalement dans la sphère publique dans les années 1960. Afin de visualiser au mieux cet itinéraire et les points de ruptures et de rencontres entre la modernité et sa critique, nous proposons ce graphique dont la portée est avant tout didactique.

Nous ferons aussi l'hypothèse que le modèle identitaire porté par la critique artiste a travaillé l'histoire du processus d'individualisation au point de servir de véritable modèle identificatoire aujourd'hui. Dernier point enfin, notre recherche se concentrera la société occidentale dont les pays ont connu des changements sociologiques souvent similaires.

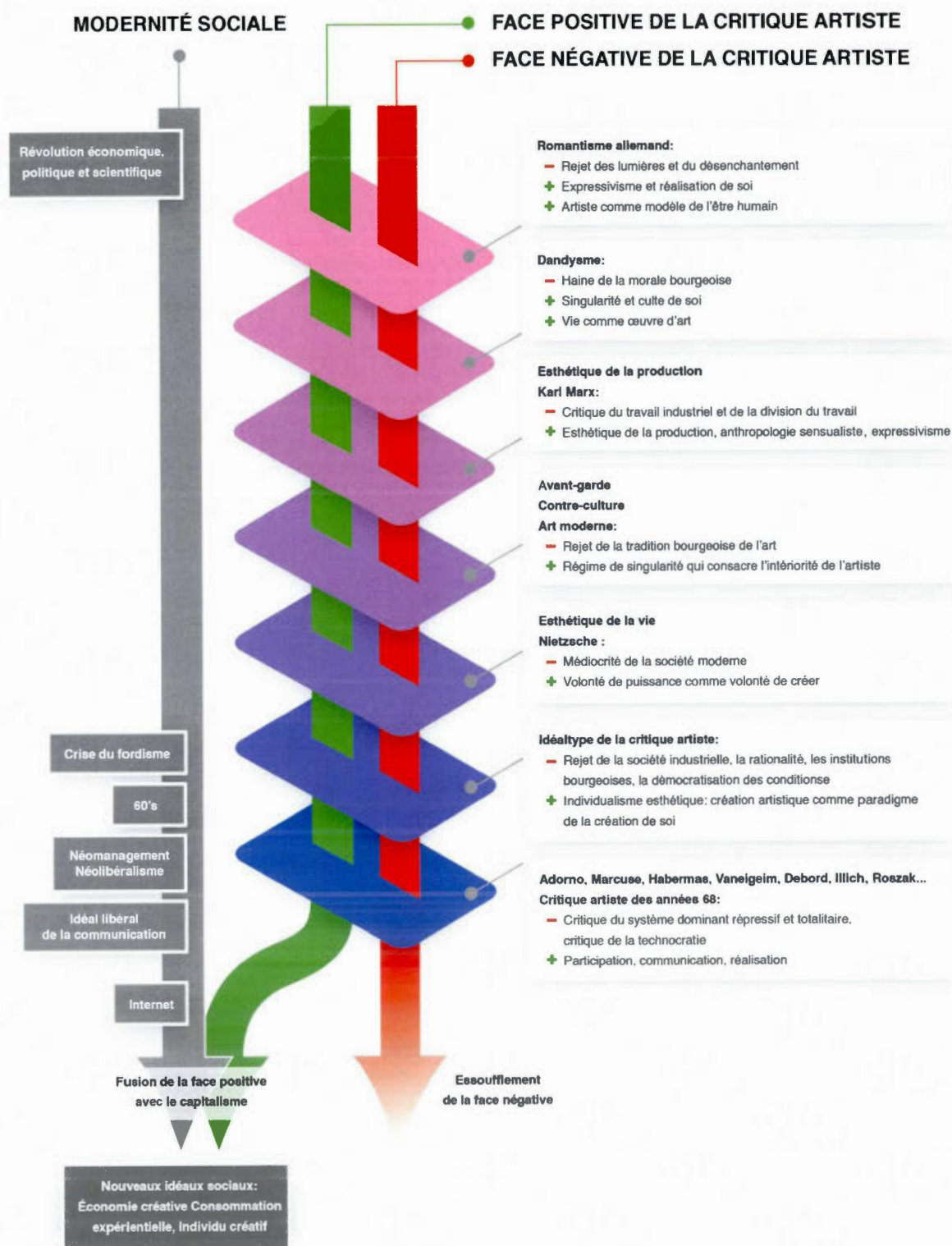


Figure 1.1.
Développement historique de la critique artiste

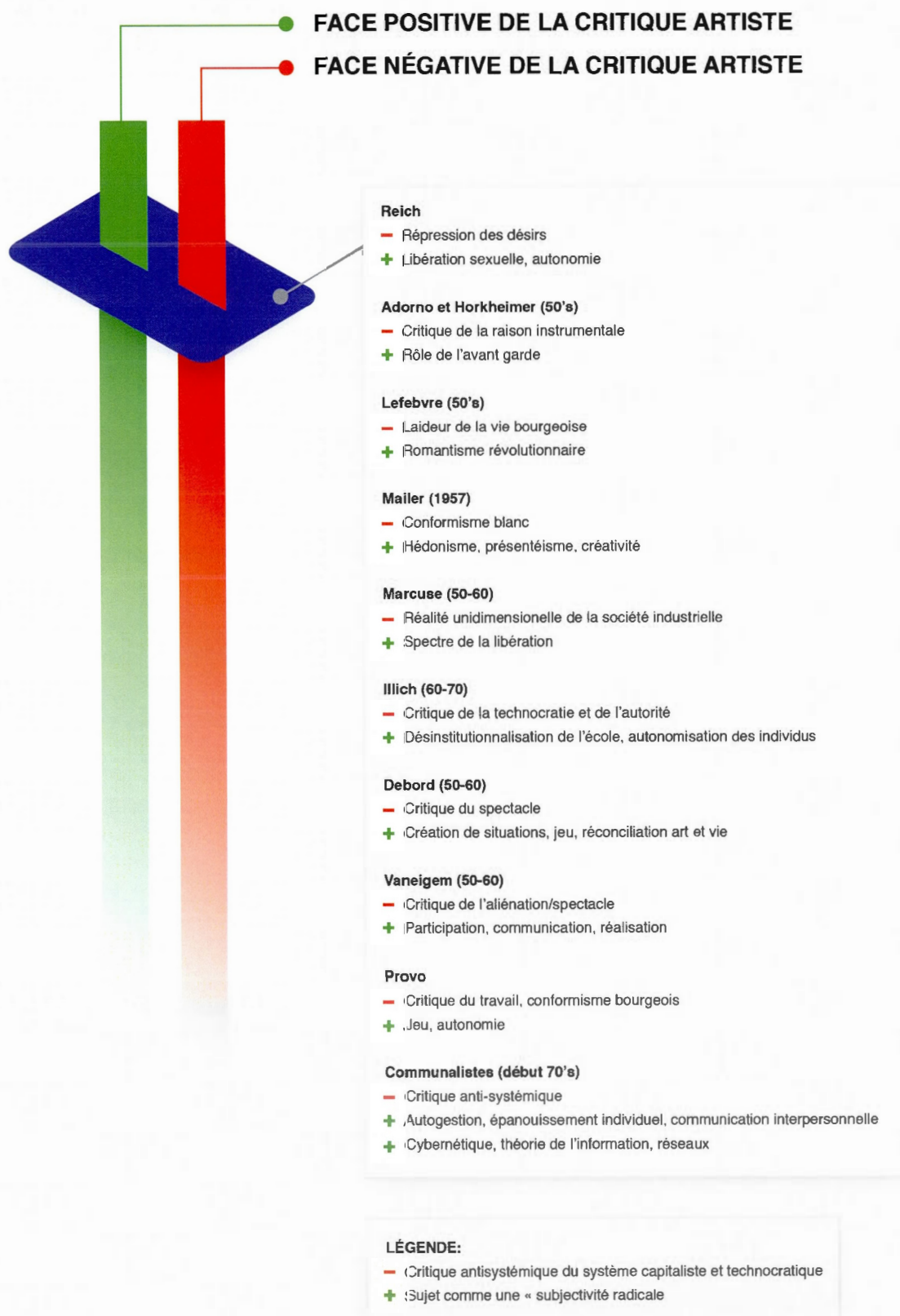


Figure 1.2.
Détail du résumé historique des auteurs

PREMIÈRE PARTIE

LA MODERNITÉ, LE LONG XIX^e SIÈCLE ET LA BOURGEOISIE INTRODUCTION

Pour comprendre l'émergence d'une critique « artiste » de la société, il faut remonter à la genèse de la modernité occidentale et montrer quelles en sont ses formes et manifestations typiques. La critique artiste en est d'abord une de la modernité, et cela nous impose de présenter de manière studieuse et peut-être même quelque peu encyclopédique ce qu'elle désigne, et la façon dont elle a été décrite par les sciences humaines. Cela nous permettra, dans un second temps de mettre en évidence les points de tension entre la critique artiste et la société bourgeoise moderne.

La « modernité » est avant tout un fait de discours, une objectivation intellectuelle plus ou moins cohérente qui tente de définir et jalonner une période historique particulière. C'est au sens du sociologue allemand Max Weber, que nous abordons l'idéaltype, concept que nous avons défini comme une construction théorique qui essaie de rendre compte d'une réalité empirique historique. Cette théorisation sociologique et historique rend compte d'une configuration historique qui se définit par rapport à ce à quoi elle s'oppose : la tradition. Pour éviter les écueils entre plusieurs utilisations du terme « modernité », historiens de l'art et sociologues ont jugé nécessaire

de distinguer *modernité sociale* et *modernité culturelle* ou *esthétique*; la deuxième étant souvent conçue comme une réaction à la première.

La modernité sociale renvoie aux transformations d'ordre économique et social provoquées par l'élévation d'une économie capitaliste, de la science moderne, de la révolution industrielle, de la généralisation de l'économie de marché et de la prise de pouvoir des moyens de production et de décision par la bourgeoisie. Grand analyste de la modernité, Max Weber l'a définie parallèlement par l'esprit de calcul : la quantification, la mécanisation, l'abstraction rationaliste, le désenchantement du monde, la rationalité instrumentale, la domination bureaucratique, et la dissolution des liens sociaux traditionnels qui découle de cette dernière. Il ne faudrait toutefois pas oublier dans cette définition l'avènement de la démocratie et l'égalisation des conditions chers à Tocqueville. L'origine de la démocratie moderne repose sur la liberté individuelle, l'égalité devant la loi et la libre participation à la chose commune. Dernier argument enfin, mais non le moindre : la modernité est un processus intrinsèquement lié à l'individualisation et l'autonomisation des conditions. Dans *Critique de la modernité*¹ (1992), Alain Touraine définit la modernité comme la volonté de faire exister une correspondance entre la production – devenue plus efficace grâce à la science – la technologie ou l'administration, l'organisation de la société régie par la loi, ainsi que la vie personnelle, animée par l'intérêt. Ainsi, la philosophie de la modernité est sous-tendue par la volonté d'affranchir l'homme des attaches héritées. Ce dernier devra faire l'expérience de sa radicale autonomie à l'égard de toute forme de transcendance. L'idée d'une nature profonde, cachée et individuelle s'affirme alors, tout comme celle d'une certaine

¹ Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992. p. 12.

conscience de soi qui est une aide à la prise de décision et au consentement éclairé. En somme, la modernité sociale énonce une correspondance entre la raison, la science, le capitalisme et l'autonomie individuelle.

Quant à la modernité culturelle, on parle d'une réaction face à la modernité sociale qui se cristallise à la fin du XVIII^e siècle dans les prémices du mouvement romantique. Opposée à la logique de la raison instrumentale et au processus de rationalisation du travail et de la vie, la critique artiste ou culturelle exprime un sentiment de perte : perte de l'humain, de l'expérience, de la communauté. Comprendre la formation, les origines et les influences de la « critique artiste » et de la modernité culturelle, c'est remonter dans le passé et entreprendre une véritable histoire culturelle. C'est avant tout analyser les fondements de la société industrielle et moderne, puis voir comment et pourquoi cette dernière a pu prêter le flanc à une critique aussi radicale.

Nous proposerons ici au lecteur une exploration du concept de modernité à travers une étude de ses auteurs clés et dans ses dimensions scientifiques, politiques et économiques. Cette étude nous permettra d'ouvrir sur ce que l'historien Eric Hobsbawm nomme « le long XIX^e siècle (1763-1914) » et qu'il décrit comme « le siècle de la bourgeoisie conquérante ».

CHAPITRE I

LA MODERNITÉ SCIENTIFIQUE

L'époque moderne est le résultat d'une transformation générale dans la façon de connaître le monde. Entre le XVII^e et le XIX^e siècle, la science se réorganise sur un modèle mathématico-physique et empirique. Elle devient connaissance positive en se réduisant à l'appréciation systématique de ce qui est. Dans *La condition de l'homme moderne* (1958), Hannah Arendt propose trois événements qui marquent le seuil de cette modernité² :

- La découverte de l'Amérique avec comme conséquence logique l'exploration totale du globe.
- La Réforme et sa conception de l'individu capable de gérer le sacré par sa propre lecture de la Bible et d'exercer un jugement critique qui va donner une nouvelle place à l'individu³.
- Enfin, l'invention du télescope qui aura pour conséquence pour la science de considérer la nature terrestre du point de vue de l'univers. L'homme sera à jamais mis à distance de la Terre.

On pourrait ajouter à cette liste la publication à Bâle par André Vésale de *De humani corporis fabrica*, son œuvre majeure et le plus grand traité d'anatomie de l'époque avec presque 700 pages. Ce traité complet d'étude physiologique humaine, fondé sur les dissections du corps, légitime l'entreprise anatomiste et fonde en quelque sorte le savoir biomédical

² Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Presses Pocket, 1988.

³ Le refus du sacré et de la médiation propre au protestantisme fait que chaque croyant se retrouve seul dans sa relation à Dieu.

naissant. Avec Vésale, la dissection devient un acte authentiquement scientifique, tandis que le corps quant à lui perd de son caractère sacré pour devenir un simple objet d'investigation, ce qui lui permettra au passage de devenir progressivement pensé comme une suite de mécanismes, une machine.

1.1. Galilée : un point de vue astrophysique universel

Dans le même ouvrage, Arendt fait de Galilée celui qui précipite le savoir occidental dans la modernité rationnelle et instrumentale avec l'invention (ou plutôt, le perfectionnement) de la lunette astronomique autour de 1609. En effet, avec la lunette, Galilée a eu la capacité de découvrir le relief de la Lune, les principaux satellites de Jupiter, les phases de Vénus, et du coup confirmer l'héliocentrisme pressenti une génération plus tôt par Nicolas Copernic. L'autre conséquence, épistémologique cette fois, de la découverte de Galilée, est cette idée que le monde des sens est trompeur, et que ce n'est point la philosophie (comme chez Platon) qui permettra à l'homme d'atteindre la vérité, mais plutôt l'expérience scientifique. La découverte de Galilée remet en question l'aptitude de nos sens à percevoir le réel et érige en principe la méthode expérimentale. L'expérimentation de Galilée change drastiquement le mode d'observation des phénomènes naturels : l'homme ne les contemple plus tels qu'ils lui sont présentés, mais les place dans les conditions de son entendement, c'est-à-dire comme le rappelle Arendt, à partir d'un point de vue astrophysique universel, situé hors de la nature. Désormais, le réel ne sera plus connu qu'à travers des instruments de mesure générant des relevés, et non plus des « qualités »⁴. Dans *Le savant et le politique*, traduction

⁴Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 330-331.

française de deux conférences prononcées en 1917 et 1919, Weber écrit que l'expérimentation rationnelle est le grand instrument scientifique qu'a enfanté la Renaissance : « [Elle devint] le moyen éprouvé d'une expérience contrôlée sans lequel la science empirique moderne n'aurait pas été possible⁵. »

Les mathématiques deviennent progressivement la science de la structure de l'entendement humain. Pour Arendt encore, elles ramènent les données à la mesure de l'esprit humain, elles dominent et manient la multitude et la diversité du concret conformément à ses propres schémas et symboles. Les mathématiques ouvrent sur « un monde dans lequel on applique à la nature terrestre, à l'artifice humain, un savoir que l'on a acquis en choisissant un point de référence hors de la Terre⁶. » L'invention de la lunette astronomique et l'affirmation de l'héliocentrisme provoquent des changements considérables dans la façon de penser le monde. Elles abolissent l'antique séparation entre le ciel et la Terre : les forces qui pèsent sur les corps et les règles de la science sont les mêmes *urbi et orbi*, et rien de ce qui se passe sur Terre ne sera jamais plus considéré comme un évènement purement terrestre. Les évènements sont désormais soumis à des lois universellement valables « dans une perspective plus vaste que l'expérience sensorielle humaine⁷. » La science, les mathématiques et la physique modernes deviennent ainsi des sciences universelles, valables sur Terre et en dehors de notre système solaire. « Tout ce qui arrive sur la Terre est devenu relatif depuis que la relation de la Terre à l'univers sert de référence à toutes les mesures⁸. »

⁵ Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1959, p. 94.

⁶ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 338.

⁷ *Ibid.*, p. 332.

⁸ Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 332.

En effet, la lunette astronomique confirme que la vérité ne se donne pas directement par l'expérience sensible; il faut douter de tout et user de techniques pour percer son secret. Cette nouvelle attitude est résumée par le discours teinté de peur que tient l'inquisiteur au pape dans *La vie de Galilée* de Bertolt Brecht : l'inquisiteur se demande si désormais nous devons « fonder la société humaine sur le doute et non plus sur la foi⁹ ». Pour Galilée, la nature est comme un grand livre ouvert devant nos yeux, et pour comprendre ce livre, il faut « apprendre à voir¹⁰ », ce qui signifie connaître un langage particulier qu'est le langage mathématique. Cette thèse, explique Jean-Marc Lévy-Leblond, fonde la physique moderne, une physique pour laquelle la nature est écrite en langage mathématique et se livre à travers les outils et les techniques mathématiques¹¹.

1.2. René Descartes : devenir comme maître et possesseur de la nature

René Descartes avait 15 ans quand la lunette astronomique de Galilée a vu le jour dans la pratique scientifique. Après des études de droit, ce penseur français s'initie à la géométrie, l'astronomie, la physique, la morale et la théologie. Dans le *Discours de la méthode* qu'il publie en 1637 à La Haye, ce savant-philosophe, comme bien des penseurs classiques de son temps, explique vouloir atteindre une connaissance qui se fonde sur elle-même et dont la méthode entend trouver « en général les principes, ou premières

⁹ Brecht, Bertolt, *La Vie de Galilée*, trad, Paris, l'Arche, 1990, p. 110.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ Jean-Marc Lévy-Leblond, « La physique peut-elle perdre la raison? », Colloque international Raisons et sociétés, 18 décembre 2002, sous la présidence des professeurs Michel Maffesoli et Serge Moscovici.

causes, de tout ce qui est, ou qui peut être, dans le monde¹² ». Cette méthode repose sur quatre principes :

1. Rejeter les connaissances préalables non assurées et n'accepter que les vérités claires et évidentes;
2. Décomposer chaque problème en des problèmes plus simples et élémentaires;
3. Remonter du simple au complexe;
4. Saisir le tout dans une vue générale pour vérifier qu'aucune faute ou oubli n'a été commis¹³.

Descartes explique que si cette méthode de raisonnement pour démontrer la vraie connaissance s'applique parfaitement aux domaines de l'algèbre et de la géométrie, elle doit donc logiquement également pouvoir être étendue à la nature, à l'homme, à la morale, voire à la métaphysique. Descartes pense du coup pouvoir unifier tous les savoirs et atteindre une science universelle à l'aide du seul instrument de la raison.

Je ne voulus point commencer à rejeter tout à fait aucune des opinions qui s'étaient pu glisser autrefois en ma créance, sans y avoir été introduites par la raison, que je n'eusse auparavant employé assez de temps à [...] et à chercher la vraie méthode pour parvenir à la connaissance, de toute chose dont mon esprit serait capable¹⁴.

Outre la méthode de recherche, Descartes soutient que sa science nouvelle doit prendre exemple sur la géométrie, l'arithmétique et l'algèbre pour

¹² René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Éd. GF Flammarion, 2000, p. 100.

¹³ Jean-François Dortier, « René Descartes (1596-1650). De la méthode et de ses errements », *Sciences humaines*, n° 6, numéro spécial, « Cinq siècles de pensée française », oct.-nov. 2007.

¹⁴ René Descartes, *op. cit.*, p. 47.

atteindre la vérité. Pour ce dernier en effet, les mathématiques et leur rigueur intrinsèque sont un instrument infaillible pour atteindre des principes universels et mettre fin aux dogmes anciens.

Et considérant qu'entre tous ceux qui ont ci-devant recherché la vérité dans les sciences, il n'y a eu que les seuls mathématiciens qui ont pu trouver quelques démonstrations, c'est-à-dire quelques raisons certaines et évidentes¹⁵.

Cette science doit donc « élever le savoir humain à la certitude de la géométrie¹⁶ » pour pouvoir décrire la nature par physique et mouvement.

Car enfin la méthode qui enseigne à suivre le vrai ordre, et à dénombrer exactement toutes les circonstances de ce qu'on cherche, contient tout ce qui donne de la certitude aux règles d'arithmétique. Mais ce qui me contentait le plus de cette méthode, était que, par elle, j'étais assuré d'user en tout de ma raison [...] outre que je sentais, en la pratiquant, que mon esprit s'accoutumait peu à peu à concevoir plus nettement et plus distinctement ses objets, et que, ne l'ayant point assujettie à quelque matière particulière, je me promettais de l'appliquer aussi utilement aux difficultés des autres sciences, que je l'avais fait à celle de l'algèbre¹⁷.

Ainsi, Descartes propose l'élaboration d'une physique entièrement mécaniste qui a pour but de ramener l'explication de tous les phénomènes à de simples mouvements, forces entre les corps¹⁸. Pour atteindre la vérité, explique Descartes, il faut objectiver le monde, réduire la réalité à des *forces* et des systèmes abstraits et la considérer de manière purement mécaniste et fonctionnelle, à la façon d'un observateur extérieur désengagé. Descartes

¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶ Laurence Renault, dans *René Descartes*, *op. cit.*, 2000, p. 21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

réitère le projet galiléen de pouvoir lire dans la nature comme dans un livre ouvert et fonde une théorie générale qui se propose d'unifier les connaissances et les sciences sous le joug de la vérité mathématique et géométrique afin de devenir « comme maître et possesseur de la nature¹⁹ ».

Outre la méthode mathématique, Descartes propose aussi une méthode philosophique basée sur le doute pour atteindre la vérité. En effet, chez Descartes, l'univers physique échappe à la représentation, donc ni la nature, ni l'être ne se révèlent aux sens, ainsi atteindre la vérité nécessite de se défaire des apparences. Comment interroger et comprendre le monde sensible alors? En substituant à ce qui nous est donné par les sensations un système mathématique où les relations physiques sont remplacées par des rapports logiques entre des symboles artificiels. En renonçant aux sens dans la connaissance, Descartes mathématise la physique et fait des concepts les plus abstraits de la science la vérité idéale. La science moderne produit par son langage les phénomènes et les objets qu'elle veut observer. Comme le dira deux siècles plus tard le Comte de Saint-Simon, philosophe qui influencera grandement la théorie positiviste, c'est Descartes qui a peut-être plongé l'Europe dans la modernité scientifique :

C'est Descartes qui a organisé l'insurrection scientifique. C'est lui qui a tracé la ligne de démarcation entre les sciences anciennes et modernes; c'est lui qui a planté le drapeau auquel se sont ralliés les physiciens pour attaquer les théologiens²⁰...

¹⁹ *Ibid.*, p. 99.

²⁰ Henri Saint-Simon, *La physiologie sociale*, oeuvres choisies, Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 13.

Finalement, si être et apparence se séparent maintenant à jamais, si la vérité est cachée et n'est plus directement disponible, alors il faut alors remettre en question toutes les connaissances et phénomènes. Le doute cartésien est caractérisé par son universalité; il remet en question l'existence du vrai en affirmant que le concept traditionnel du vrai, qu'il soit fondé sur la perception, sur la raison ou sur la croyance en une révélation divine, s'appuie sur le double postulat que ce qui existe doit apparaître de soi-même et que les facultés humaines sont aptes à le recevoir. Pour Descartes, le sujet ne sait rien d'autre que le fait qu'il est et qu'il pense. Il nous invite par là à aborder l'ensemble des connaissances et de la démarche de recherche par le doute. Avec Descartes, l'antique confiance dans le monde est rompue, mais ce monde est d'abord et avant tout celui de la tradition. Le *cogito ergo sum* cartésien postule que l'individu va penser par lui-même en dehors d'un cadre communautaire et en suivant la *via recta* de la raison.

1.3. Le mécanisme

Tel que nous l'avons mentionné plus tôt, la transformation générale du savoir sur un modèle mathématico-physique et mécaniste alimente naturellement de nouvelles représentations du corps. À partir du XVII^e siècle, la pensée rationnelle, conceptuelle et scientifique couplée aux découvertes anatomistes de Vésale diffuse progressivement l'imaginaire d'un corps machine. Si le monde est une suite de mécanismes qui doivent être compris par les mathématiques, le corps doit se soumettre à cette même logique. La représentation traditionnelle d'un corps symbolique, conçu comme attribut divin qui met en contact avec la divinité laisse place à un corps anatomisé et somme d'éléments séparés. Le corps humain devient une constellation d'outils en interaction, un ensemble de rouages et de mécanismes complexes.

La conception mécaniste du corps marque un moment charnière dans la pensée occidentale du corps, notamment parce qu'elle s'oppose à la tradition du finalisme aristotélicien. Pour la pensée mécaniste, les êtres de la nature sont semblables à des machines. Il n'y a point de cause finale, les organismes vivants sont des « horloges », seuls les rapports de causalité mécanique peuvent rendre compte de leur développement et de leur organisation interne.

La philosophie cartésienne, qui accentue la séparation entre le corps et l'esprit, imagine un dualisme entre le corps, une pure machine, et l'âme, siège de la faculté de penser - seule chose dont on ne peut douter. Dans *Le traité de l'homme*, Descartes invente le concept d'homme-machine, sorte de « statue ou machine de Terre » où le corps ne fait plus du tout partie du sujet, il s'agit d'un automate composé de roues et de contrepoids, pendant que l'âme se trouve reliée au corps par une glande pinéale. Pour Descartes :

[...] l'on peut fort bien comparer les nerfs de la machine que je vous décris, aux tuyaux des machines de ces fontaines; ses muscles et ses tendons, aux autres engins et ressorts qui servent à les mouvoir; ses esprits animaux, à l'eau qui les remue dont le cœur est la source et les concavités du cerveau sont les regards²¹.

Avec Descartes la vie est réduite à une expression géométrique, un mouvement. C'est ce qui fait dire à Thierry Gontier dans *L'homme et l'animal* que « [...] c'est alors par abus de langage que nous distinguons le mouvement de la montre de celui de l'animal : le vivant n'a plus aucune prédominance sur l'inerte²² ». Quant à l'âme, elle n'a plus de fonction vitale

²¹ René Descartes, *op. cit.*, p. 130-132.

²² Thierry Gontier, « L'homme et l'animal », *L'Agora*, vol. 1, n° 6, mars 1994.

comme chez les Grecs anciens, elle est plutôt réduite à la fonction de la pensée. L'âme différencie l'homme de l'animal, qui n'en possède pas. Elle est spirituelle et le corps matériel, ce dernier obéissant aux lois mécaniques du cosmos.

[...] d'une nature entièrement indépendante du corps et, par conséquent, [...] elle n'est point sujette à mourir avec lui; puis, d'autant qu'on ne voit point d'autres causes qui la détruisent, on est naturellement porté à juger de là qu'elle est immortelle²³.

Les XVII^e et XVIII^e siècles semblent fascinés par les automates, les pendules et les mécanismes de tous genres, notamment ceux de Jacques de Vaucanson. Louis XV en était notamment très friand. À la même époque, en 1657, Huygens invente la première horloge à pendule. Dans ce contexte où les intérêts se portent énormément sur la mécanique et les systèmes, la métaphore des « ressorts » prend de l'importance et s'étend à tous les domaines scientifiques, de la politique à la médecine en passant par la physique.

La perspective radicalement matérialiste de Julien Offray de La Mettrie qui pousse encore plus loin la logique cartésienne aboutit, dans *L'homme-machine* (1748), à un monisme où la pensée n'est plus qu'une propriété du corps. La Mettrie affirme que « [l]'homme est une machine si composée, qu'il est impossible de s'en faire d'abord une idée claire²⁴ ». En cela il reprend les arguments de base de Descartes dans sa conception du corps, ainsi « le corps humain est une horloge, mais immense, et construite avec tant d'artifice et d'habileté, que si la roue qui sert à marquer les secondes vient à s'arrêter,

²³ *Ibid.*, p. 95.

²⁴ Julien Offray De La Mettrie, *L'homme-machine*, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2000, p. 21.

celle des minutes tourne et va toujours son train²⁵ ». La Mettrie se sépare de la pensée du maître en affirmant que l'âme n'est pas d'une essence différente de celle du corps, qu'elle appartient au même mécanisme général.

Toutes les facultés de l'âme dépendent tellement de la propre organisation du cerveau et de tout le corps qu'elles ne sont visiblement que cette organisation même, voilà une machine bien éclairée [...]. L'âme n'est donc qu'un vain terme dont on n'a point d'idée, et dont un bon esprit ne doit se servir que pour nommer la partie qui pense en nous²⁶.

Pour La Mettrie, l'âme est un effet de l'agencement matériel des ressorts et des mécanismes du corps, elle n'a rien de divin, ni de transcendantal. C'est cette proposition qui lui permet d'affirmer qu'il n'y a pas de différence de genre entre les animaux et les hommes; en cela il affirme un principe de continuité entre les espèces : « Malgré toutes ces prérogatives de l'homme sur les animaux, c'est lui faire honneur que de le ranger dans la même classe²⁷. » L'homme en effet, s'il est supérieur à l'animal, ce n'est que par son degré de finitude et de perfectionnement, la machine homme n'a que « des roues, quelques ressorts de plus que dans les animaux les plus parfaits²⁸ ». Enfin, vers la fin de son essai, La Mettrie explique que c'est l'environnement extérieur qui détermine l'organisation de cette machine complexe. Le philosophe mécaniste pousse donc bien plus loin le raisonnement amorcé par Descartes, il compte de cette façon dépasser les obstacles qu'avait laissés Descartes quant à la division entre les animaux et les hommes. Si *L'homme-machine* fit scandale, il s'intégra bien au paradigme mécaniste du XVIII^e siècle. Depuis Newton, l'univers se conçoit comme un mécanisme, et

²⁵ Julien Offray De La Mettrie, op cit, p. 73.

²⁶ *Ibid.*, p. 59.

²⁷ *Ibid.*, p. 45.

²⁸ *Ibid.*, p. 59.

l'horloge – avec ou sans Grand Horloger – est devenu le modèle conceptuel du paradigme dominant, un paradigme que les romantiques combattront de manière farouche.

1.4. Empirisme et positivisme : deux courants dominants du XIX^e siècle

Pour l'historien Eric Hobsbawm, le positivisme du Français Auguste Comte et l'empirisme de John Stuart Mills, tous deux subordonnés à la science, seront les deux courants philosophiques dominants du XIX^e siècle. La vision de Mills, qui insiste sur l'induction et l'expérience, s'inscrit dans la tradition scientifique amorcée par Descartes qui appelait à fonder la science sur l'expérience. Ce dernier sera suivi entre autres, de l'autre côté de la Manche, par Francis Bacon et John Locke, qui tous deux développeront une méthodologie expérimentale. Pour ces philosophes que l'on qualifiera d'inductivistes, le savoir et la théorie sont issus de l'expérience, plus précisément avec le savoir induit du réel vers le conceptuel. On infère une loi à partir de l'observation de faits particuliers et c'est désormais « l'observation d'un phénomène produit artificiellement dans le lieu clos et protégé du laboratoire²⁹ » qui sert de référence à la science moderne. Les faits sont construits par l'homme, ce sont des « *matters of fact* » qui n'ont de valeur que locale. La philosophie inductiviste aura un impact retentissant grâce à l'adhésion de Newton. Il prouvera entre autres l'adéquation de la physique céleste et terrestre et tentera d'unifier la physique pour en faire une véritable loi générale de compréhension du monde phénoménal. Avec Newton ce sont tous les phénomènes qui semblent à portée de « compas » de la physique.

²⁹ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2006, p. 29.

En ce sens, la science physique qui se développe aux XVII^e et XVIII^e siècles cherche à s'appuyer sur un langage universel, les mathématiques, et un imaginaire mécaniste. La nature et plus globalement le cosmos deviennent dans l'imaginaire des savants et des philosophes des constructions mécaniques que l'homme tente de déchiffrer depuis une position surplombante. La pensée mécaniste annonce le règne d'une pensée positive fondée sur l'étude des faits, le règne de l'équation mathématique et de la physique comme science générale explicative de tout. Cette pensée, comme on l'a déjà souligné, va également entériner la rupture entre le corps et l'esprit, le sujet pensant et l'objet pensé, donc entre l'homme et le reste du monde. L'homme n'est plus dans la nature, il va amplifier la rupture entre la nature et la culture, comme nous le verrons plus en détails dans le prochain chapitre.

Le XIX^e siècle pérennisera et consolidera l'héritage de cet esprit scientifique, notamment grâce à Saint-Simon et Comte qui généraliseront aux sciences humaines naissantes le paradigme rationaliste. Auguste Comte, dans son cours de philosophie sociale³⁰, soutiendra d'ailleurs au début du XIX^e siècle que la révolution de la science positiviste trouve son origine chez Galilée, Bacon et Descartes³¹.

³⁰ Cours en 72 leçons dispensées en 1926-1927 et publiées en 1830.

³¹ Auguste Comte, *Cours de philosophie positive, 1^{re} et 2^e leçons*, Paris, Librairie Larousse, janvier 1936, p. 14. (Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, dans le cadre de la collection : « Les classiques des sciences sociales », <http://classiques.uqac.ca/>)

Cependant, vu qu'il convient de fixer une époque pour empêcher la divagation des idées, j'indiquerai celle du grand mouvement imprimé à l'esprit humain, il y a deux siècles, par l'action combinée des préceptes de Bacon, des conceptions de Descartes, et des découvertes de Galilée, comme le moment où l'esprit de la philosophie positive a commencé à se prononcer dans le monde, en opposition évidente avec l'esprit théologique et métaphysique. C'est alors, en effet, que les conceptions positives se sont dégagées nettement de l'alliage superstitieux et scolastique qui déguisait plus ou moins le véritable caractère de tous les travaux antérieurs³².

Claude Henri de Rouvroy, Comte de Saint-Simon, dit Saint-Simon, considère son entreprise intellectuelle comme une fille naturelle de l'esprit scientifique et spéculatif amorcé par Bacon, Descartes et Galilée, des personnages que Saint-Simon, comme Comte, considèrent comme les vrais fondateurs de la philosophie positive. Fêré de mathématique et de physique, cet aristocrate en rupture de ban proche des mouvements révolutionnaires voue un culte sans borne au physicien, astronome et mathématicien anglais Isaac Newton qui a établi un siècle plus tôt les lois de la gravitation universelle. Saint-Simon, profondément déiste, a le sentiment que Dieu a en quelque sorte été remplacé par l'idée de la gravitation universelle qui soumet tous les corps physiques de l'univers à la même loi scientifique; il ira même jusqu'à suggérer de faire bâtir un temple contenant un mausolée en l'honneur de Newton³³ dans chaque conseil chargé de diriger l'État. Saint-Simon est un spectateur attentif des transformations de son époque qu'il décrit comme une période de bouleversements certes, mais aussi d'espairs. À cet égard, il tente de poser les bases d'une réorganisation de la société : « La philosophie du siècle dernier a

³² *Ibid.*, p. 15.

³³ Claude-Henri de Saint-Simon, « Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains » (1803), dans, *La physiologie sociale oeuvres choisies*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

été révolutionnaire, celle du XIX^e siècle doit être organisatrice³⁴ ». Cet espoir, il l'identifie à la croissance industrielle française, une industrie qui est progressivement en train de remplacer la société d'Ancien Régime. Saint-Simon identifie trois transformations majeures à l'œuvre :

1. Le passage d'une société agraire à une société industrielle;
2. Le passage d'un système théologique à un système terrestre et positif;
3. Le passage du régime arbitraire au régime libéral et industriel.

Pour Saint-Simon, la Révolution française a détruit la confiance que le peuple entretenait traditionnellement envers les pouvoirs théologiques et féodaux. Du coup, ces derniers n'ont plus assez de légitimité pour servir de lien à la société. Dans quelles idées le peuple doit-il alors chercher cette affiliation organique et nécessaire? La réponse de Saint-Simon pointa vers les idées industrielles, libérales et scientifiques, c'est-à-dire dans le travail, l'organisation rationnelle et pragmatique de la société et la science positive. Pour ce dernier, le concept politique de « libéral » renvoie à une administration raisonnable des intérêts communs et à une confiance dans le caractère positif de la science, c'est-à-dire une discipline qui n'accorde le statut de connaissances qu'à celles qui reposent sur des faits observés et déterminés par une théorie scientifique vérifiable.

³⁴ Claude-Henri de Saint-Simon, « De la réorganisation de la société européenne », Œuvres complètes, édition de 1868, p. 41.

J'appelle parti *libéral*, celui qui a tendu à faire que le gouvernement n'eût de pouvoir et d'argent à sa disposition, que ce qu'il est utile à la nation de lui en confier. [...] Ce que j'ai entendu par le second objet du parti libéral, c'est le plan d'un nouveau système d'ordre qui vînt remplacer l'ancien; c'est l'établissement d'une administration des intérêts communs organisée selon la sagesse et les lumières du siècle³⁵.

Saint-Simon cherche ainsi à expurger la société de toute référence métaphysique et à transférer le pouvoir spirituel du clergé vers les scientifiques. C'est du moins ce qu'il sous-entend dans ses *Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains* :

Je crois que toutes les classes de la société se trouveraient bien dans cette organisation : le pouvoir spirituel entre les mains des savants; le pouvoir temporel entre les mains des propriétaires; le pouvoir de nommer ceux appelés à remplir les fonctions de grands chefs de l'humanité, entre les mains de tout le monde; pour salaire aux gouvernants, la considération³⁶.

C'est toutefois avec le concept de « physiologie » qui établit les bases des sciences sociales que Saint-Simon va avoir une influence posthume, notamment sur son secrétaire particulier, Auguste Comte. Pour Saint-Simon en effet, la science positive ne doit pas se limiter à étudier les phénomènes physiques, elle doit aussi s'attarder aux phénomènes sociaux. Ces derniers ne peuvent être appréhendés sans une méthodologie *ad hoc* qu'il nomme « physiologie sociale ». Ce terme qu'il emprunte à la médecine désignant l'étude des fonctions et propriétés des organes et des tissus des organismes vivants, doit être ici interprété comme une métaphore. Ainsi, la physiologie

³⁵ Claude-Henri De Saint-Simon, *La physiologie sociale, oeuvres choisies*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 48.

³⁶ Claude-Henri de Saint-Simon, « Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains », dans, *La physiologie sociale oeuvres choisies*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

sociale se propose d'étudier le corps social comme un tout, selon une logique positive, tout en sous-entendant aussi que la société soit un être collectif, un organisme ayant des organes.

Mes amis, nous sommes des corps organisés; c'est en considérant comme phénomènes physiologiques nos relations sociales que j'ai conçu le projet que je vous présente, et c'est par des considérations puisées dans le système que j'emploie pour lier les faits physiologiques que je vais vous démontrer la bonté du projet que je vous présente³⁷.

Saint-Simon cherche à appliquer la logique de la science à la société. À cet égard, on peut constater que tout le positivisme germe déjà dans ses textes. Cependant, explique Saint-Simon, « [l]a physiologie ne mérite pas encore d'être classée au nombre des sciences positives; mais elle n'a plus qu'un seul pas à faire pour s'élever complètement au-dessus de l'ordre des sciences conjecturales. Le premier homme de génie qui paraîtra dans cette direction scientifique basera la théorie générale de cette science sur des faits observés³⁸ ». Cet homme de génie ne sera autre que son secrétaire et digne héritier Auguste Comte, le fondateur de la sociologie moderne.

Disciple du Comte de Saint-Simon, Auguste Comte aura une influence majeure sur la pensée de son temps et peut être considéré avec Spencer, Darwin et Marx comme un des penseurs les plus influents du XIX^e siècle. L'écriture de Comte témoigne, malgré ses ennuis de santé personnels, d'une confiance inébranlable dans l'avenir. Poursuivant l'œuvre de son maître à penser Saint-Simon, Auguste Comte idéalise la science qu'il considère comme

³⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

une source infinie de progrès matériel et moral pour la civilisation. À partir de 1826, Comte donne dans ses appartements particuliers, son cours de « Philosophie positive », cours qu'il devra bientôt arrêter, freiné par la dépression. Entre 1830 et 1842, il publie par la suite les quatre volumes composant son fameux *Cours de philosophie positive*, où il réitère la nécessité de penser une nouvelle doctrine générale : une philosophie positive, dont l'ambition sera de découvrir les lois des phénomènes à partir de connaissances réelles reposant sur des faits observés. Par *philosophie positive*, Saint-Simon entendait l'étude propre des généralités des différentes sciences, conçues comme soumises à une méthode unique. Cette science positive entreprend d'opérer sur la seule base des faits établis et objectifs afin d'établir des lois générales constantes, qui sont autant de clefs interprétatives de l'univers. À cet égard, Comte affirme que « le caractère fondamental de la philosophie positive est de regarder tous les phénomènes comme assujettis à des lois naturelles invariables³⁹ ». C'est uniquement par l'observation approfondie de ces faits que l'on peut s'élever à la connaissance des lois logiques. Comte inscrit sa pensée dans une perspective téléologique, suivant laquelle une grande loi permet d'unifier l'évolution de l'humanité et la marche de l'esprit humain.

Selon cette théorie, l'esprit humain passe donc par trois états correspondant à trois méthodes de philosopher, soit l'*état théologique* où l'humain recherche la cause des phénomènes dans une divinité ou un Dieu, l'*état métaphysique* ou intermédiaire qui désigne la période des Lumières, puis finalement l'*état positif*, qui est la recherche des lois effectives gouvernant les phénomènes ou la science positive. Les progrès de la science signifient que l'homme sort de

³⁹ Auguste Comte, *op. cit.*, p. 13.

l'enfance pour entrer dans la dernière étape de l'humanité, une période où la science positive remplacera la religion, la superstition et la spéculation. La philosophie positive, explique encore Comte, est le véritable état définitif de l'intelligence humaine, celui vers lequel elle a toujours tendu.

Étudiant ainsi le développement total de l'intelligence humaine dans ses diverses sphères d'activité, depuis son premier essor le plus simple jusqu'à nos jours, je crois avoir découvert une grande loi fondamentale, à laquelle il est assujéti par une nécessité invariable, et qui me semble pouvoir être solidement établie, soit sur les preuves rationnelles fournies par la connaissance de notre organisation, soit sur les vérifications historiques résultant d'un examen attentif du passé. Cette loi consiste en ce que chacune de nos conceptions principales, chaque branche de nos connaissances, passe successivement par trois états théoriques différents : l'état théologique, ou fictif; l'état métaphysique, ou abstrait; l'état scientifique, ou positif. En d'autres termes, l'esprit humain, par sa nature, emploie successivement dans chacune de ses recherches trois méthodes de philosopher, dont le caractère est essentiellement différent et même radicalement opposé : d'abord la méthode théologique, ensuite la méthode métaphysique, et enfin la méthode positive. De là, trois sortes de philosophies, ou de systèmes généraux de conceptions sur l'ensemble des phénomènes, qui s'excluent mutuellement; la première est le point de départ nécessaire de l'intelligence humaine; la troisième, son état fixe et définitif; la seconde est uniquement destinée à servir de transition⁴⁰.

Selon Auguste Comte, maintenant que l'esprit humain a fondé la physique céleste, la physique terrestre, (e.g. mécanique ou chimique) et la physique organique (e.g. végétale ou animale), l'être humain doit viser « à terminer le système des sciences d'observation en fondant la physique sociale⁴¹ ». Ce terme remplace et complète le terme de physiologie sociale inventé par Saint-Simon; il décrit une science abstraite et théorique qui a pour objectif la

⁴⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

recherche des lois des phénomènes sociaux. Toutefois, Auguste Comte se voit vite obligé de changer à son tour le terme de physique sociale puisque quelques mois auparavant le savant belge Adolphe Quetelet, mathématicien et astronome, se l'était approprié pour l'appliquer à une nouvelle science. Il décide de le remplacer par celui de sociologie qui prendra pour objet de science l'humanité et les faits sociaux. Il y a chez Auguste Comte une référence permanente à la physique, mais aussi à l'astronomie, la géométrie et la mécanique. Chez ce dernier, toutes ces sciences sont liées par une subordination nécessaire :

La philosophie positive se trouve donc naturellement partagée en cinq sciences fondamentales, dont la succession est déterminée par une subordination nécessaire et invariable, fondée indépendamment de toute opinion hypothétique, sur la simple comparaison approfondie des phénomènes correspondants : ce sont l'astronomie, la physique, la chimie, la physiologie, et enfin la physique sociale. La première considère les phénomènes les plus généraux, les plus simples, les plus abstraits et les plus éloignés de l'humanité; ils influent sur tous les autres, sans être influencés par eux. Les phénomènes considérés par la dernière sont, au contraire, les plus particuliers, les plus compliqués, les plus concrets et les plus directement intéressants pour l'homme; ils dépendent, plus ou moins, de tous les précédents, sans exercer sur eux aucune influence. Entre ces deux extrêmes, les degrés de spécialité, de complication et de personnalité des phénomènes vont graduellement en augmentant, ainsi que leur dépendance successive. Telle est l'intime relation générale que la véritable observation philosophique convenablement employée, et non de vaines distinctions arbitraires, nous conduit à établir entre les diverses sciences fondamentales. Tel doit donc être le plan de ce cours⁴².

⁴² *Ibid.*, p. 53.

Portée par une pensée positiviste, la physique sociale ou sociologie aura pour but de découvrir les lois de la société. Plus largement, la philosophie positive qu'établit Auguste Comte peut se résumer en deux principes unificateurs :

- La philosophie positive doit se borner à la recherche des lois de la nature en s'appuyant sur l'observation, la mesure des faits, leur mise en relation, l'expérimentation et la validation empirique des hypothèses. Pour Comte, il n'y a de connaissances réelles que celles qui reposent sur des faits observés et l'expérience. « Pour accélérer les progrès de la science, le plus grand, le plus noble des moyens, est de mettre l'univers en expérience⁴³. »
- Le but ultime de la raison scientifique est de trouver des lois pour chaque phénomène y compris les phénomènes sociaux et de trouver des règles capables d'ordonner la société, mais pour cela, il faut se débarrasser des spéculations métaphysiques.

La théorie positiviste considère que tous les phénomènes – sociaux ou physiques – peuvent être exprimés à l'aide de lois mathématico-physiques et que ces lois sont régies par un système physique global. Avec le dogme positiviste, la révolution épistémologique arrive à son paroxysme et définit un véritable « horizon de mathématicité⁴⁴ ». Miguel Benasayag, dans son essai intitulé *Le mythe de l'individu*, explique bien que « la vie est finalement, aux yeux de l'ingénieur positiviste, un mécanisme, certes complexe, mais un mécanisme tout de même, entendu comme ce qui peut être démonté, compris, transformé et recréé à volonté. Autrement dit, un mécanisme qui peut et doit être transparent à la raison⁴⁵ ». C'est toute une pensée mécaniste/scientiste/positiviste qui installe une conception du cosmos et du

⁴³ « Fragments de l'histoire de sa vie (1809), Seconde rédaction des deux Lettres au Bureau des Longitudes, écrites en 1808 », dans *La physiologie sociale. Œuvres choisies*, op. cit.

⁴⁴ Jean-Marc Lévy-Leblond, op cit.

⁴⁵ Miguel Benasayag, *Le mythe de l'individu*, Paris, La Découverte, 1998, p. 55.

vivant qui doit être nécessairement soumis aux lois de la logique mathématique.

1.5. Idéaltype de la modernité scientifique

La modernité scientifique se caractérise par une foi dans le progrès porté par les sciences. Au milieu du XIX^e siècle, cette confiance se manifeste partout en Europe notamment dans les sciences sociales naissantes qui prennent pour modèle les sciences de la nature.

Le thème de l'évolution, l'idée comtienne d'un progrès général de l'humanité passant par différents stades illustre cette confiance aveugle dans le progrès des sciences, un progrès à la fois intellectuel et matériel dont on pouvait faire l'expérience au quotidien. En 1859, la publication des thèses évolutionnistes du naturaliste anglais Charles Darwin dans *De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie* vinrent couronner cette pensée évolutionniste. La thèse de Darwin trouva un fort écho dans la bourgeoisie et chez certains penseurs des sciences sociales comme Herbert Spencer notamment. Si l'évolutionnisme darwinien plaçait le concept de concurrence animale au coeur du mécanisme évolutif, il était dès lors facile de faire un lien entre la concurrence biologique et la concurrence libérale des marchés. En 1776, Herbert Spencer tenta de donner une explication sociale à cet évolutionnisme biologique avec sa philosophie générale de l'évolution. Toutefois, cette confiance généralisée dans le progrès a aussi vu se former des mouvements de réaction. Nous verrons que le romantisme allemand qui se constitue au tournant du XIX^e siècle en est un, tout comme le sera la vogue de l'occultisme, de la

nécromancie, de la magie et de la parapsychologie à la fin du XIX^e. Cet obscurantisme inspira notamment des mouvements d'avant-garde comme le symbolisme de Gustave Moreau, Félicien Rops, Odilon Redon, l'art abstrait de Vassili Kandinsky et la poésie de William Butler Yeats.

Tableau 1.1
Idéaltype de la modernité scientifique

Modèle mathématico-physique
<ul style="list-style-type: none"> • Transformation générale du savoir sur un modèle mathématico-physique; • Les mathématiques deviennent un langage universel (la nature est écrite en langage mathématique et se livre à travers les outils et les techniques mathématiques); • La physique s'affirme comme un point de vue universel situé hors de la nature (les événements sont soumis aux lois de la physique lois universellement valables); • La vie est réduite à une expression géométrique, mathématique, physique. • Le but de ce modèle est d'élever le savoir humain à la certitude de la géométrie.
Un imaginaire mécaniste
<ul style="list-style-type: none"> • L'univers est un mécanisme qui se comprend par la physique et par les mathématiques.
Positivisme
<ul style="list-style-type: none"> • Foi dans le progrès porté par les sciences et confiance dans le caractère positif de la science. • On n'accorde le statut de connaissances qu'à celles qui reposent sur des faits observés et déterminés par une théorie scientifique vérifiable; • Réorganisation de la société autour de la science et de l'industrie (on cherchera à étudier le corps social comme un tout, selon une logique positive et à étudier tous les phénomènes comme assujettis à des lois naturelles invariables).
Idée maitresse de la modernité scientifique
<ul style="list-style-type: none"> • Tous les phénomènes (sociaux ou physiques) peuvent être exprimés à l'aide de lois mathématico-physiques. • Ces lois sont régies par un système physique global. • Le but de la science est de découvrir et d'établir des lois pour chaque phénomène, y compris les phénomènes sociaux

1.6. Les conséquences du changement de paradigme épistémologique

La pensée positiviste met parfaitement en lumière la domination, au tournant du XIX^e siècle, d'une pensée scientifique qui juge que pour être recevable, toute connaissance doit employer une méthode unique qui soumet les autres sciences (e.g. astronomie, géométrie, mécanique, etc.). Rappelons à ce sujet que pour la philosophie positiviste, les théories scientifiques sont autant de grands faits logiques assujettis aux mêmes lois. Tel que nous l'exposerons dans les lignes qui suivent, les conséquences épistémologiques et sociales de ce changement de paradigme qui consacre l'avènement de la modernité scientifique sont nombreuses : désenchantement, arraisonnement de la nature, télos du savoir absolu, antropocentrisme et défiance envers l'imaginaire.

La première et peut-être plus importante conséquence de cette évolution de pensée est certainement le « désenchantement » : le monde entièrement dévoilé par la science perdrait de son caractère sacré et serait, selon la qualification de Bruno Latour, de plus en plus pensé comme un « horizon de mathématicité », soit une suite de mécanismes et un champ de moyens possibles, de maîtrise instrumentale potentielle. Le projet ultime de la science serait effectivement de lire la nature comme un livre ouvert en tentant de la réduire à une suite de concepts, de théorèmes mathématiques, de forces et de systèmes abstraits. Dans cette perspective, toute connaissance doit être connaissance pratique et positive, car elle est l'intelligence qui s'oppose à l'imagination et la spéculation. Pour le philosophe français Dominique Lecourt, « la grande nouveauté ne réside pas dans le souci de l'expérience, mais dans la conviction du caractère mathématique de la structure même de la nature. La révolution scientifique du XVII^e siècle est avant tout une

révolution théorique [...] cette révolution qui donne un tel statut aux mathématiques, est de nature philosophique⁴⁶ ».

En second lieu, l'arraisonement de la nature constitue une conséquence immédiate de cette réduction de la nature, de la vie et des mouvements terrestres en symboles mathématiques, est la désacralisation de la nature. En abandonnant sa vision théologique, l'Homme considère le monde comme un matériau, ontologiquement vide, ce qui rend possible son « arraisonement » au sens heideggérien du terme, c'est-à-dire son instrumentalisation. Dans un texte resté célèbre et publié en 1953, intitulé *La question de la technique*, Heidegger soutient l'idée que la technique est dévoilement, parce qu'elle fait venir dans l'être des produits qui n'y existaient pas. Cependant, ce dévoilement qu'opère la technique moderne est bien différent de sa version antique. Depuis les prémices de la science moderne, ce dévoilement s'est transformé en une provocation de la nature par laquelle cette dernière est sommée de livrer son énergie⁴⁷, et c'est ce qu'il nomme « l'arraisonement ». Heidegger explique :

[...] le comportement commettant de l'homme, d'une manière correspondante se révèle d'abord dans l'apparition de la science moderne et exacte de la nature. Le mode de représentation propre à cette science suit à la trace la nature considérée comme un complexe calculable de forces⁴⁸.

C'est donc la conception moderne de la science qui lance à l'homme cet appel provocant lui disant de se servir de la nature en tant qu'instrument, un fond

⁴⁶ Dominique Lecourt, *Contre la peur de la science à l'éthique, une aventure infinie*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 69.

⁴⁷ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1992, p. 22.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

d'énergie à utiliser. La science moderne relève d'un projet philosophique basé sur la physique comme base d'une explication rationnelle du monde, « la physique moderne est le précurseur de l'arraisonnement⁴⁹ ».

Le télos du savoir absolu représente un bouleversement majeur. Avec le mode de pensée scientifique et rationnel, l'ensemble du monde phénoménal devient contrôlable, gouvernable, connaissable et classable. Comme le mentionnait Hannah Arendt, « la technologie moderne doit son origine exclusivement à une quête aussi peu pratique que possible, de savoir absolu⁵⁰ ». Selon Cornelius Castoriadis, le scientifique occidental est « possédé » par deux « phantasmes » : la croyance en une « organisation rationnelle du monde » que « sa science est sur le point de dévoiler intégralement ou presque⁵¹ ». C'est cette organisation qui devrait permettre à l'homme de devenir « maître et possesseur de la nature⁵² ». Michel Foucault, dans *Les mots et les choses*, a lui aussi mis en évidence cette transformation de l'épistémè qui s'amorce à l'âge classique. Il explique qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'émergence de l'histoire naturelle généralise la classification, qui apparaît dès lors comme une étape essentielle de l'activité scientifique, voire comme son objet. La classification ou taxonomie consiste à poser un regard minutieux sur les choses elles-mêmes et à transcrire ensuite ce qu'il recueille dans des mots neutres et transparents. Dès lors, les documents de cette nouvelle histoire ne sont pas d'autres mots (textes, archives, etc.), mais la nature elle-même où les êtres (et non plus leur marque) se présentent les uns à côté des autres dans des herbiers, des jardins, « rapprochés selon leurs traits communs, et par là

⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁰ Arendt, Hannah, *op. cit.*, p. 363.

⁵¹ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éd. du Seuil, 1999, p. 349.

⁵² René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 2000, p. 99.

déjà virtuellement analysés et porteurs de leur seul nom⁵³ ». Ainsi, l'analyse de la représentation des êtres vivants opérée par le langage de l'histoire naturelle ouvre un monde ordonné. C'est donc ce pouvoir ordonnateur, cette taxinomie des choses et du monde phénoménal qui naît avec la modernité. L'époque entretient un nouveau rapport à la *mathesis* et cela aura pour conséquence de penser les relations entre les êtres sous la « forme de l'ordre et de la mesure⁵⁴ ».

L'anthropocentrisme constitue une autre conséquence importante du changement de paradigme. Dès lors, en étant désormais le seul détenant des moyens de connaissance, l'homme prend une place symboliquement centrale et active en tant qu'individu connaissant, faisant l'expérience du monde par l'intermédiaire de sa conscience et d'une technique « conçue sur le mode de l'ustensilité, donc de l'extériorité⁵⁵ ». Si le but premier de la science était traditionnellement la contemplation des idées, il se trouve progressivement remplacé par un besoin d'efficacité productive. Rabelais, dans un passage du *Pantagruel*, met particulièrement en évidence ce changement dans le rapport au monde et à la connaissance lorsqu'il expose le projet de faire de l'Homme un « abîme de science⁵⁶ ».

Finalement, on assiste à un phénomène de défiance envers l'imaginaire, avec la révolution épistémologique et scientifique qui soutient que le sujet ne peut faire l'expérience du monde matériel qu'en le conceptualisant. Le concept est pour Hegel la formule permettant de rassembler la totalité des

⁵³ Michel Foucault, *Les mots et les choses une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990.

⁵⁴ Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 71.

⁵⁵ Dominique Lecourt, *Humain, posthumain : la technique et la vie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 6.

⁵⁶ François Rabelais, *Pantagruel*, Paris, P.O.L., 1992, § 8.

déterminations⁵⁷ en leur simple unité, et donc de fonder le monde sur un savoir positif et vrai. Conceptualiser le monde des phénomènes, c'est invariablement tenter de le réduire à son plus petit dénominateur commun, voire une formule mathématique. Dès lors s'ouvre une brèche entre deux pôles. D'un côté, on retrouve la pensée scientifique s'attardant aux faits, à ce qui est reproductible par l'expérience, à la connaissance et aux mesures exactes – bref à ce qui est guidé par la raison et le concept. De l'autre se positionne le registre de l'image, de l'imagination, de la contemplation et du mythe. Déjà dans l'*Émile*, son traité d'éducation publié en 1762, Rousseau opposait idées (univocité du concept) et images (équivocité de l'imagination), et développait l'idée qu'un homme ne pouvait être jugé mature et autonome qu'à partir du moment où il délaissait la compréhension imagée pour la réflexion conceptuelle.

Avant l'âge de raison, l'enfant ne reçoit pas des idées, mais des images; et il y a cette différence entre les unes et les autres, que les images ne sont que des peintures absolues des objets sensibles, et que les idées sont des notions des objets, déterminées par des rapports. Une image peut être seule dans l'esprit qui se la représente, mais toute idée en suppose d'autres. Quand on imagine, on ne fait que voir; quand on conçoit, on compare. Nos sensations sont purement passives, au lieu que toutes nos perceptions ou idées naissent d'un principe actif qui juge⁵⁸.

En conclusion, l'âge de la raison inaugure une ère particulièrement dépréciative à l'égard de l'imaginaire, du symbolique, du mythique et du poétique, déconsidérées face à la puissance réifiante de la réduction mathématique. Comme le soulignait le sociologue français Gilbert Durand,

⁵⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Propédeutique philosophique*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 176.

⁵⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Éditions sociales, 1974.

l'un des précurseurs des recherches sur l'imaginaire, la tradition scientifique moderne et occidentale est éminemment « iconoclaste ». Il cite le cas du scientifique moderne qui « doit laver l'objet de son savoir de toutes les perfidies de l'imagination déformatrice⁵⁹ » et doit, pour faire l'expérience du réel, utiliser une méthode rationnelle et universelle de « réduction aux évidences analytiques⁶⁰ », car « ni notre imagination, ni nos sens ne nous sauraient jamais assurer d'aucune chose, si notre entendement n'y intervient⁶¹ ». Ainsi, le mouvement romantique sera justement une réaction contre ce mode de pensée positiviste, matérialiste et mécaniste des Lumières – et plus largement de la modernité sociale. Il rejettera le rationalisme froid et calculateur qui brime l'élan authentique de la nature et réhabilitera cette dernière comme source vitale et non comme une objet à connaître. C'est notamment dans l'œuvre d'art que cette réhabilitation trouvera son moyen d'expression : « [L]'art écrit Jean-Louis Genard va être considéré comme ce qui permet d'atteindre ce que la raison ne peut même imaginer. On va alors attendre de l'art ces expériences exaltantes, profondes, spirituelles, qui nous transportent au-delà de nous-mêmes⁶². »

⁵⁹ Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, Puf, 1984.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ René Descartes, *op. cit.*, p. 73.

⁶² « Art, culture et société : un divorce? », *Culture et société*, Actes du colloque organisé les 10 et 11 décembre 1996, au Parlement européen, par les services Éducation permanente et Centres culturels du Ministère de la Communauté française, publié par le Ministère de la Communauté française, p. 120-137.

CHAPITRE II

LA MODERNITÉ POLITIQUE

Pour François Châtelet, la révolution de la pensée politique à partir du XVI^e siècle prend exemple sur la révolution physicienne menée par Copernic, Kepler et Galilée⁶³. Il y aurait donc une sorte d'homologie structurale entre la science et la politique; la raison scientifique, industrielle et bourgeoise chercherait à tisser une étroite relation entre la direction des hommes et la science positive. En effet, à partir du XVII^e siècle on cesse progressivement de penser la société comme un fait naturel étant de « l'ordre du donné⁶⁴ » et l'on pose explicitement la question de l'autorité légitime et de l'obéissance politique. Nous nous intéresserons ici plus particulièrement au « contrat social » comme une idée-force qui s'inscrit dans la lignée de la question de l'autorité légitime et justifie une division entre gouvernants et gouvernés en proposant un dialogue critique entre les trois principaux penseurs de ce contrat, c'est-à-dire Thomas Hobbes, John Locke, Jean-Jacques Rousseau. La notion de contrat social occupe une place centrale dans la tradition de la philosophie politique occidentale, et il est possible d'identifier des nœuds de tension dans cette tradition hétérogène, ce qui permet de justifier à la fois un régime autoritaire (Hobbes), la démocratie directe (Rousseau) ou encore un régime libéral (Locke).

⁶³ François Châtelet, *Une histoire de la raison*, Paris, Ed. du Seuil, 1992.

⁶⁴ Ibid.

2.1. Une anthropologie mécaniste

Thomas Hobbes est certainement le plus important philosophe du politique de l'époque moderne. Fortement influencé par Copernic et Galilée, Hobbes s'efforce de construire « une théorie de l'être qui corresponde à la nouvelle mécanique⁶⁵ ». Dans *Les éléments de la loi naturelle et politique*, il réalise une synthèse entre une méthode cartésienne et matérialiste. Dans son esprit, la science permet de comprendre la nature humaine et de construire une organisation rationnelle capable de gérer cette nature. Hobbes fonde l'État moderne sur cette connaissance « scientifico-matérialiste » et sépare la sphère divine de celle des hommes pour dégager un domaine de l'objectivité naturelle qui peut être appréhendé scientifiquement. La conception de l'homme que développe Hobbes s'inspire directement de la nouvelle physique issue de Galilée, et procède d'une observation mécaniste de la nature. L'homme y est décrit comme une machine soumise au strict enchaînement des causes et des effets et ayant pour propriété naturelle le fait d'agir selon ses désirs. Il est l'esclave de ses émotions, de ses volontés et de ses instincts qui sont déterminés mécaniquement. La vie psychique de l'homme exclut tout libre arbitre, c'est une puissance mue par le désir. Dans son ouvrage majeur, *Le Léviathan*, Hobbes décrit un homme à l'état de nature comme un être désirant dont la conduite se résume à un jeu de forces mécaniques et une soumission à ses passions. Hobbes imagine un état de nature où se déploient, de manière purement mécaniste, toutes les manifestations du désir de puissance de l'homme. Ainsi, à l'état de nature, la liberté de chaque homme n'a de limite que sa force :

⁶⁵ Ibid.

Il apparaît clairement qu'aussi longtemps que les hommes vivent sans un pouvoir commun qui les tiennent tous en respect, ils sont dans cette condition qui se nomme guerre, et cette guerre est guerre de chacun contre chacun⁶⁶.

En ce sens, l'inégalité constitue donc une situation naturelle, puisque dans l'état de nature, « chacun est l'ennemi de chacun ». « L'homme est naturellement égoïste, asocial, belliqueux et la condition de l'homme antérieure à la société civile est un état de guerre perpétuelle de tous contre tous⁶⁷ ». Hobbes met ainsi en évidence la contradiction originale de la société entre l'expression du droit de nature et le désir de conservation, la domination de l'autre et la préservation de sa propre existence. Ce que nous dit Hobbes, c'est que l'homme privilégie la vie et la sécurité sur la liberté, puis que ce passage de l'état de nature à l'état de société est une construction rationnelle. Cependant, rien dans cet état de nature ne prépare l'état de société, l'ordre politique n'ayant aucun fondement naturel, que ce soit dans l'homme ou dans la volonté divine prônée par la théologie. En somme, il ne peut être que le produit d'une décision collective s'incarnant dans le contrat. On comprend ici pourquoi Hobbes est si important pour le politique, car en mettant en évidence ses concepts clés de contrat et de pouvoir, il en définit justement très tôt l'essence-même. Pour ce dernier, le contrat ne peut être que le produit d'un artifice, l'acte fictif par lequel les individus vont renoncer à user de leur droit de nature au profit d'un tiers. Ainsi, par un consentement mutuel, les hommes délaissent leur droit naturel et le transfèrent à un souverain auquel ils délèguent le pouvoir politique en leur nom. Pour vivre en société, chaque homme doit abandonner sa puissance au profit d'une puissance souveraine collective et supérieure, formée par le transfert des

⁶⁶ Thomas Hobbes, *Léviathan, traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile*, Paris, Sirey, 1971. p. 123.

⁶⁷ Cité par Cédric Cagnat dans Sophie Daviaud, *Amérique latine de la violence politique à la défense des droits de l'homme*, Paris, l'Harmattan, 2012, p. 21.

puissances individuelles qui concentre la plus grande puissance. Pour que la société civile apparaisse, il faut que, par un calcul téléologique d'intérêts, chacun « consente, quand les autres y consentent aussi, à se dessaisir, dans toute la mesure que l'on pensera que cela est nécessaire à la paix et à sa propre défense, du droit qu'on a sur toutes choses⁶⁸ ». Cette grande puissance qu'il nommera le Léviathan est donc un être artificiel et mécanique, une métaphore de l'État absolutiste.

Dans cette perspective, ce fameux Léviathan n'est autre que l'État souverain, entité légitime au profit de laquelle l'individu accepte de délaissier une partie de sa liberté en échange de la protection et de la garantie des droits de chacun. L'État est en fait un grand artifice résolvant le problème de l'inégalité originelle entre les hommes, et qui leur propose de renoncer à leur liberté pour survivre. En ce sens, l'optique de Hobbes pourrait presque être qualifiée d'optique de survie : il s'agit d'assurer la sécurité et éviter l'état de guerre, quitte à supprimer les libertés. Le contrat passé avec le Léviathan est injuste, car les individus renoncent à leurs droits au profit d'un tiers qui possède tous les pouvoirs sans engagement réciproque.

En phase avec ses contemporains, Hobbes propose un modèle mécanique où le corps politique s'apparente à une machine, et où la technique résout les problèmes naturels. Fondateur d'une politique qui avait pris l'Angleterre pour laboratoire, Hobbes établit une théorie rationnelle du pouvoir politique fondée sur la nature humaine. Il rompt avec la théorie de souveraineté d'origine théologique et pose les bases de la science politique moderne en établissant une plutôt une théorie du pouvoir qui fait du calcul rationnel

⁶⁸ Thomas Hobbes, *op. cit.*

l'acte fondateur de la société. Chez Hobbes, le souverain représente un acteur désigné par le contrat social, tandis que ce dernier englobe la somme des calculs individuels.

2.2. L'idéal libéral du contrat social

Un demi-siècle après Hobbes, le Britannique John Locke reprend et consacre pleinement la notion de contrat social. Il désigne également le contrat comme un accord politique qui a la faculté de faire passer une société de l'état de nature à l'état de civilisation. Toutefois, contrairement à Hobbes, Locke ne cherche pas simplement à assurer la sécurité des individus en leur évitant la guerre permanente de tous contre tous au risque de supprimer les libertés individuelles, mais au contraire entend garantir le maximum de libertés. En effet, John Locke tente d'élaborer un système de gouvernement dans lequel les droits de l'individu seraient préservés. Il développe donc une pensée opposée à celle de Hobbes : contrairement à ce dernier, il considère que c'est fondamentalement dans l'état de nature que l'homme est libre, et que l'égalité sociale est la conséquence directe de cette liberté. Auteur libéral, il imagine un État qui, à la différence des États absolutistes européens, préserve les droits de l'individu. Les hommes sont dotés de raison, et bénéficient d'une relative liberté. Cette liberté vient de l'existence, à l'état de nature, de lois naturelles. Ainsi, même en l'absence de droit positif, artificiel, il existe des lois qui font de l'état de nature un état non dénué de morale.

Cet état est aussi un état d'égalité; en sorte que tout pouvoir et toute juridiction est réciproque, un homme n'en ayant pas plus qu'un autre. Car il est très évident que des créatures d'une même espèce et d'un même ordre, qui sont nées sans distinction, qui ont part aux mêmes avantages de la nature, qui ont les mêmes

facultés, doivent pareillement être égales entre elles sans nulle subordination ou sujétion, à moins que le seigneur et le maître des créatures n'ait établi, par quelque manifeste déclaration de sa volonté, quelques-unes sur les autres, et leur ait conféré, par une évidente et claire ordonnance, un droit irréfutable à la domination et à la souveraineté⁶⁹.

Dans *Du gouvernement civil*, John Locke explique vouloir « montrer comment les hommes peuvent posséder en propre diverses portions de ce que Dieu leur a donné en commun, et peuvent en jouir sans aucun accord formel fait entre tous ceux qui y ont naturellement le même droit⁷⁰ ». Locke se dissocie de Hobbes en distinguant l'état de nature et l'état de guerre, le destin des deux n'étant pas irrémédiablement lié. L'état de nature est caractérisé selon lui par les droits naturels que sont la liberté individuelle et la propriété privée, ainsi que par la volonté de chacun de chercher à préserver sa liberté et ses biens.

Pour bien entendre en quoi consiste le pouvoir politique, et connaître sa véritable origine, il faut considérer dans quel état tous les hommes sont naturellement. C'est un état de parfaite liberté, un état dans lequel, sans demander de permission à personne, et sans dépendre de la volonté d'aucun autre homme, ils peuvent faire ce qu'il leur plaît, et disposer de ce qu'ils possèdent et de leurs personnes, comme ils jugent à propos, pourvu qu'ils se tiennent dans les bornes de la loi de la Nature⁷¹.

⁶⁹ John Locke, *Traité du gouvernement civil*, collection « Les classiques des sciences sociales », p. 17.

http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

⁷⁰ John Locke, *Du gouvernement civil*, Paris, Chez André, 1795, p. 39.

⁷¹ *Ibid.*, p. 17

Si dans cet état de nature que décrit Locke, les hommes sont heureux, on pourrait se demander pourquoi faudrait-il alors un contrat artificiel pour les faire vivre ensemble? Selon lui, pour deux raisons principales :

- L'arrivée de la monnaie, qui a la fâcheuse tendance de corrompre les hommes.
- L'absence d'un tiers impartial qui oblige les hommes à régler leurs conflits entre eux.

Même si Locke défend l'idée de liberté qui habite l'état de nature, il évite de tomber dans l'écueil de la nostalgie et accepte l'idée que l'état de nature reste un état d'insécurité, où tout le monde y est à la fois juge et bourreau.

Si l'homme, dans *l'état de nature*, est aussi libre que j'ai dit, s'il est le seigneur absolu de sa personne et de ses possessions, égal au plus grand et sujet à personne; pourquoi se dépouille-t-il de sa liberté et de cet empire, pourquoi se soumet-il à la domination et à l'inspection de quelque autre pouvoir? Il est aisé de répondre, qu'encore que, dans *l'état de nature*, l'homme ait un droit, tel que nous avons posé, la jouissance de ce droit est pourtant fort incertaine et exposée sans cesse à l'invasion d'autrui. Car tous les hommes étant Rois, tous étant égaux et la plupart peu exacts observateurs de l'équité et de la justice, la jouissance d'un bien propre, dans cet état, est mal assurée, et ne peut guère être tranquille. C'est ce qui oblige les hommes de quitter cette condition, laquelle, quelque libre qu'elle soit, est pleine de crainte, et exposée à de continuels dangers, et cela fait voir que ce n'est pas sans raison qu'ils recherchent la société, et qu'ils souhaitent de se joindre avec d'autres qui sont déjà unis ou qui ont dessein de s'unir et de composer un corps, pour la conservation mutuelle de leurs vies, de leurs *libertés* et de leurs biens; choses que j'appelle, d'un nom général, *propriétés*⁷².

⁷² John Locke, *op cit.*, p. 273-274.

L'enjeu pour Locke est de créer une entité capable de résoudre les conflits liés à l'absence de juge impartial, mais qui ne prive pas pour autant les hommes de leurs droits naturels fondamentaux : celui de vivre, de vivre libre et enfin celui de posséder des biens et d'en jouir, la propriété. Le contrat social doit être instauré pour garantir l'état de nature (i.e. caractérisé par la jouissance par tous de leurs droits naturels) et pour assurer aux hommes la sauvegarde des droits naturels en leur donnant une sanction légale. Chez Locke, le droit se construit dans la socialité, il part d'en bas. Le droit existe dans les pratiques et l'état le codifie à des fins de législation afin de garantir la pacification de la société civile. La convergence des volontés de chacun mène ainsi à la création de la société civile. Les hommes consentent librement à la constitution d'un gouvernement, chaque individu donnant une partie de sa souveraineté au nouveau pouvoir. Locke considère que l'individu est rationnel et que l'ordre social et politique doit être conçu de façon à protéger l'autonomie individuelle.

C'est pourquoi, la plus grande et la principale fin que se proposent les hommes, lorsqu'ils s'unissent en communauté et se soumettent à un gouvernement, c'est de *conserver leurs propriétés*, pour la conservation desquelles bien des choses manquent dans *l'état de nature*⁷³.

Pour John Locke, les propriétaires - terriens, artisans et commerçants - sont les menacés par l'état de nature, car il n'y a pas d'État détenant le monopole de la violence légale pour protéger avec des armes leurs propriétés et leurs biens, ce sont donc ces propriétaires qui scellent le contrat social. John Locke précise sur ce point: «[j]'entends par pouvoir politique le droit de faire des lois [...] afin de réglementer et de protéger la propriété⁷⁴ ». Il apparaît

⁷³ *Ibid.*, p. 273-274.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 142.

clairement, qu'un des aspects fondamentaux de la pensée de Locke est l'accent mis sur la propriété comme composante essentielle de l'individu autonome. Chez ce dernier en effet, la propriété est conçue comme une extension de l'individualité. Toutefois, l'auteur explique que c'est le travail qui fonde la propriété, et donc que le droit à la propriété privée s'identifie au droit à être maître de son propre travail, à être maître de soi. Dans cet ordre d'idées, il identifie donc trois limites à l'appropriation privée : elle ne doit pas léser autrui, elle doit être liée aux seuls besoins et doit enfin être liée à un travail effectif. Pour le sociologue français Robert Castel, spécialiste de la question de la propriété privée (*Les métamorphoses de la question sociale*, 1995 et *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*, 2001), Locke est le précurseur de l'individualisme possessif, il est le premier à développer une théorie de l'individu moderne qui prend pour point de départ la nécessité pour un individu de s'appuyer sur le socle de la propriété privée pour exister. En effet, il considère que l'état de nature connaît la propriété : certes la Terre a été donnée en commun à tous les hommes, mais au-delà de cela, les hommes peuvent par le fruit du travail acquérir une part de la Terre. Le travail humain permet ainsi d'arracher la Terre à la nature, de la transformer et de se l'approprier. C'est dans cette démarche d'appropriation que l'homme existe comme individu. Être possesseur de ses moyens de production ou de la finalité de son travail est donc pour lui une nécessité : « L'homme est maître de lui-même, et propriétaire de sa propre personne et des actions et du travail de cette même personne⁷⁵ . »

En s'appropriant la nature par son travail, l'individu peut se déterminer lui-même, il cesse d'exister à travers un rapport de dépendance, il n'est plus l'homme de quelqu'un et n'est plus référé à autrui pour exister. La propriété

⁷⁵ Thomas Hobbes, *op. cit.*

privée offre à l'individu une gamme de « biens objectifs » qui assurent à l'individu des réserves pour ne pas tomber dans cette dite dépendance. Si on qualifie généralement John Locke de premier penseur libéral, c'est qu'il prône l'avènement d'une société de petits propriétaires chez lesquels un accord légal passé entre tous reconnaîtrait le droit de posséder et d'être défendu. Selon cette logique, on ne peut pas être propriétaire de sa personne si l'on n'est pas d'abord propriétaire de ses biens. En se faisant, l'individu devient maître de lui-même, il s'approprie son travail et ses moyens d'existence. Pour Locke, la subjectivité ne peut généralement prendre racine qu'à partir d'une base sociale telle que la propriété et les droits politiques. Sans « support social » comme la liberté de mouvement, la liberté de se marier librement, de disposer de son corps, de choisir son métier, la maîtrise de sa vie serait impossible.

2.3. Le contrat social comme résultat théorique de la souveraineté générale

Trois quarts de siècle après Locke, Jean-Jacques Rousseau, s'attaque lui aussi à la question du vivre ensemble en cherchant à établir les bases théoriques d'un ordre politique, un état de droit fondé sur l'accord de tous qui concilie la liberté de chacun et l'existence de lois collectives. S'inspirant à la fois des théoriciens du droit naturel tout en les critiquant, Rousseau prend rapidement le contre-pied de la théorie de l'inégalité naturelle chère à Hobbes en affirmant que l'homme est naturellement bon, et que c'est plutôt la civilisation qui a perverti la nature humaine. Dans son deuxième ouvrage, le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Rousseau décrit un état originel dans lequel l'homme est libre et l'humanité innocente, un état qui contraste largement avec sa réalité contemporaine caractérisée par une situation d'inégalité généralisée, de domination politique

et de dépendance économique. Dans son ouvrage intitulé *Principes du droit de la guerre* (2008), longtemps publié comme une réunion de fragments et réorganisé, sous la direction de Blaise Bachofen et Céline Spector, Rousseau s'interroge sur la genèse de la guerre et sur le statut d'un droit interétatique. Il y écrit que « l'homme est naturellement pacifique et craintif au moindre danger, son premier mouvement est de fuir⁷⁶ ». Comme il le résume dans les premières pages du *Contrat social*, « [...] l'homme est né libre, et partout il est dans les fers⁷⁷ ». Dans ce même ouvrage, pièce maîtresse de son œuvre, il rappelle qu'il n'y a pas de pré-société dans laquelle l'inégalité sociale trouverait une justification naturelle, il n'y a pas de guerre avant que ne se forment les sociétés et les États : c'est l'état social qui est responsable de l'état de guerre et qui corrompt la nature humaine. Le début de la civilisation marque le déclin moral de l'individu.

L'erreur de Hobbes et des philosophes est de confondre l'homme naturel avec les hommes qu'ils ont sous les yeux, et de transporter dans un système un être qui ne peut subsister que dans un autre [...] Un philosophe superficiel observe des âmes cent fois repétrées et fermentées dans le levain de la société et croit avoir observé l'homme⁷⁸.

Malgré sa critique de l'État et de la société, Rousseau ne cherche pas à théoriser un retour à l'état de nature. Dans *Du contrat social*, il va plutôt poser les bases d'un nouveau droit politique capable d'endiguer les violences et les inégalités endémiques dans sa société. Ce nouveau droit devra notamment :

⁷⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Principes du droit de la guerre ; Écrits sur la paix perpétuelle*, Paris, Librairie philosophie J. Vrin, 2008, p. 74.

⁷⁷ Rousseau, *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Livre I, Chap I, "Les classiques des sciences sociales"

http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

⁷⁸ Cité dans Jean Terrel, *Hobbes matérialisme et politique*, Paris, J. Vrin, 1994, p. 138

1. Mettre un terme au conflit entre la liberté individuelle et le bien commun, entre le désir individuel et l'ordre social, le particulier et l'universel.
2. Trouver une façon de mettre le peuple et lui seul au fondement de l'autorité politique. Pour Rousseau, le plus grand malheur qui pèse sur l'individu est l'aliénation, qu'il définit comme le renoncement à sa liberté : « Renoncer à sa liberté, c'est renoncer à sa qualité d'homme, aux droits de l'humanité, même à ses devoirs. [...] Une telle renonciation est incompatible avec la nature de l'homme⁷⁹ ».
3. « [T]rouver une forme d'association qui défende et protège de toute la force commune la personne et les biens de chaque associé, et par laquelle chacun s'unissant à tous n'obéisse pourtant qu'à lui-même et reste aussi libre qu'auparavant⁸⁰. »
4. Refuser de postuler l'évidence que ce pouvoir ait un fondement naturel ou divin. C'est la société qui devra être fondatrice du pouvoir et du politique.

Pour Rousseau, un homme qui s'aliène perd tout, cependant, si toutes les personnes qui forment une communauté décidaient ensemble de s'aliéner pour le bien de la communauté, alors elles seraient toutes égales dans l'aliénation et poseraient, paradoxalement, les bases d'une société égalitaire.

Ces clauses bien entendues se résument toutes à une seule, savoir l'aliénation totale de chaque associé avec tous ses droits à toute la communauté; car, premièrement, chacun se donnant tout entier, la condition est égale pour tous, et la condition étant égale pour tous, nul n'a intérêt de la rendre plus onéreuse aux autres⁸¹.

⁷⁹ Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

Cette aliénation parfaite passe néanmoins par un acte artificiel, un pacte qui a pour fin la conservation des contractants. L'ordre social est un droit sacré qui sert de base à tous les autres, il ne vient pas de la nature, mais est fondé sur des conventions. Cette forme d'association, c'est ce que Rousseau désigne comme le contrat social, un pacte fondé sur la volonté générale, en vertu de la recherche du bien de tous. Le « contrat social » est un acte légal rationnel contracté entre tous les citoyens et garantissant l'égalité et la liberté de tous. Il s'énonce en ces termes :

Chacun de nous met en commun sa personne et toute sa puissance sous la suprême direction de la volonté générale : et nous recevons en corps chaque membre comme partie du tout. À l'instant, au lieu de la personne particulière de chaque contractant, cet acte d'association produit un corps moral et collectif, composé d'autant de voix, lequel reçoit de ce même acte son unité, son moi commun, sa vie et sa volonté⁸².

Ainsi, la volonté générale unifie la multiplicité et le pacte social donne vie au corps politique :

Cette personne publique qui se forme ainsi par l'union de toutes les autres prenait autrefois le nom de *Cité*, et prend maintenant celui de *République* ou de *corps politique*, lequel est appelé par ses membres *État* quand il est passif, *Souverain* quand il est actif, *Puissance* en le comparant à ses semblables. À l'égard des associés ils prennent collectivement le nom de *Peuple*, et s'appellent en particulier *Citoyens* comme participant à l'autorité souveraine, et *Sujets* comme soumis aux lois de l'État⁸³.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

Avec le contrat social, le citoyen perd sa liberté naturelle, celle qui a pour bornes les forces de l'individu, mais gagne une liberté civile, une liberté limitée par la volonté générale. « Ce que l'homme perd par le contrat social, c'est sa liberté naturelle et un droit illimité à tout ce qui le tente et qu'il peut atteindre; ce qu'il gagne, c'est la liberté civile et tout ce qu'il possède⁸⁴. » Le citoyen est indépendant des autres, mais dépendant de la cité: « chaque citoyen « doit être » dans une parfaite indépendance de tous les autres, et dans une excessive dépendance de la cité⁸⁵ ». Dans ce contexte, les lois sont des actes collectifs, des actes de la volonté générale qui garantissent la liberté de tous en protégeant de la soumission à la volonté d'autrui.

On a beau vouloir confondre l'indépendance et la liberté, ces deux choses sont si différentes que même elles s'excluent mutuellement. Quand chacun fait ce qu'il lui plaît, on fait souvent ce qui déplaît à d'autres, et cela ne s'appelle pas un état libre. La liberté consiste moins à faire sa volonté qu'à n'être pas soumis à celle d'autrui; elle consiste encore à ne pas soumettre la volonté d'autrui à la nôtre⁸⁶.

Rappelons enfin que chez Rousseau, le contrat social n'est pas un acte qui lie le peuple et le pouvoir, un pouvoir auquel le peuple déléguerait son droit de diriger. Le contrat social, explique Jean-Paul Jouary, est un contrat entre le peuple et lui-même, « une volonté qui émerge d'un débat conduit collectivement et rationnellement, et aux termes duquel le peuple confie par suffrage à une ou plusieurs personnes non pas le droit de décider, mais le devoir d'appliquer les décisions prises⁸⁷ ». Pour Rousseau, comme pour Hobbes et Locke, la société est le résultat d'un artifice, mais chez Rousseau,

⁸⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Livre I, Chap 7,

⁸⁵ Rousseau, *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Livre II, Chap 2.12.

⁸⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 841.

⁸⁷ Jean-Paul Jouary, *Rousseau, citoyen du futur*, LGF, Paris, 2012.

comme chez Locke, la convention qui préside à cet état social doit être juste. Rousseau met de l'avant le principe de souveraineté du peuple, qui se soumet aux lois dont il est lui-même l'auteur.

2.4. Idéaltype de la modernité politique

Les théories du contrat social sont apparues en même temps que l'ascension de l'État moderne, de l'individualisme, du rationalisme. Inspirés des théories scientistes et mécanistes modernes, les penseurs du contrat social ont tenté chacun à leur manière de trouver une articulation entre ordre politique et individualité. Hobbes, par exemple décrit un modèle mécanique où le corps politique est pensé comme une machine. Il conçoit un État autoritaire et transcendant assurant la sécurité, contre la guerre perpétuelle. Locke pense l'État comme un État de droit garant de la propriété et des droits individuels. Chez ce dernier, les individus privés sont les atomes autonomes interchangeables et égaux en droits dont l'agrégation conventionnelle constituera le tout social. Chaque individu qui contracte est autonome (on ne peut soumettre sa volonté à une autre), donc dispose d'une volonté libre. Pour Rousseau, enfin, l'homme est libre par essence et cette liberté inaliénable doit être inscrite dans le contrat social entendu comme l'instrument concentrant le pouvoir du peuple de se gouverner lui-même.

La modernité politique s'établit au tournant du XIX^e siècle sur un consensus politique libéral axé sur l'État de droit, le marché, la propriété privée et la liberté individuelle. Par libéral, nous entendons cette philosophie de la liberté née en Europe occidentale sous l'Ancien Régime défendant la liberté civile, l'égalité des droits, la liberté de conscience et d'expression en réaction au

fanatisme religieux et à l'absolutisme politique. Ainsi, elle implique l'autonomie de la société civile et la liberté individuelle de l'individu qui soumet une partie de sa volonté au bien collectif. Les deux autres types de libertés fondamentales défendues par ce consensus sont celle de la propriété comprise chez Locke comme la nécessité pour un individu de s'appuyer sur le socle de la propriété privée pour exister, puis celle du commerce : la fameuse « main invisible » d'Adam Smith. Par le biais de cette métaphore, l'économiste écossais affirme que la libre poursuite de l'intérêt privé doit assurer l'accomplissement du bien public, révélant ainsi la dimension civilisatrice du commerce. Le libéralisme politique, écrit Pierre Rosanvallon, « affirme les droits d'une société nouvelle – c'est-à-dire débarrassée de l'ordre féodal ancien – où se manifeste la suprématie de la société civile autonomisée. C'est l'expression de la montée du bourgeois et de l'entrepreneur comme figures centrales de la société⁸⁸ ».

⁸⁸ Pierre Rosanvallon, *L'Âge de l'autogestion ou la Politique au poste de commandement*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 32.

Tableau 1.2
Idéaltype de la modernité politique

Homologie structurale entre la science et la politique
<ul style="list-style-type: none"> • La révolution de la pensée politique à partir du XVI^e siècle prend exemple sur la révolution physicienne; • Relation entre la direction des hommes et la science positive.
Anthropologie mécaniste (Thomas Hobbes)
<ul style="list-style-type: none"> • Modèle mécanique où le corps politique s'apparente à une machine et où la technique résout les problèmes naturels (Léviathan et contrat social).
Individualisme possessif (John Locke)
<ul style="list-style-type: none"> • Nécessité d'un contrat artificiel (rendu nécessaire par la complexité sociale) pour faire vivre les hommes ensemble et garantir la propriété; • Nécessité pour un individu de s'appuyer sur le socle de la propriété privée pour exister; • Avènement d'une société de petits propriétaires chez lesquels un accord légal passé entre tous reconnaîtrait le droit de posséder et d'être défendu.
Contrat social (Jean-Jacques Rousseau)
<ul style="list-style-type: none"> • Aliénation volontaire et totale de chaque associé à toute la communauté autour d'un acte artificiel ayant pour fin la conservation des contractants; • Liberté limitée par la volonté générale (perte de la liberté naturelle), mais liberté civile.
Idée maîtresse de la modernité politique
<ul style="list-style-type: none"> • Le contrat social comme technique qui résout les problèmes naturels et garantit les libertés individuelles.

CHAPITRE III

MODERNITÉ ÉCONOMIQUE ET RÉVOLUTION INDUSTRIELLE

En 1798, Saint-Simon est interpellé par les transformations qui touchent une France encore rurale. Ces changements concernent tout d'abord le domaine de la production : mécanisation, innovations techniques (e.g. machine à vapeur, métier à tisser, etc.), concentration de la main-d'œuvre en usine, accroissement des rendements et de la production, division des tâches, etc. En effet, Saint-Simon voit dans cette mutation industrielle le moteur du progrès social et décide de concevoir une nouvelle science capable d'appréhender et de favoriser ces changements : c'est, on l'a vu, la physiologie sociale. Calquée sur la physiologie ainsi que les sciences physiques et mécaniques, cette science a la prétention d'étudier l'organisme social au même titre que les phénomènes physiques. Au-delà de l'anecdote, l'histoire montre à quel point les changements économiques et sociaux sont manifestes et évidents pour les hommes et femmes de l'époque; à tel point que Saint-Simon voudra faire de cet « industrialisme » un « nouveau christianisme ». Dans cette nouvelle société, explique-t-il, les princes et les militaires n'auront d'autre choix que de laisser leur place aux producteurs, et c'est ce qui se passera : « au gouvernement des hommes se substitue l'administration des choses⁸⁹ ».

⁸⁹ Ibid.

La révolution industrielle que tente de comprendre et d'encourager Saint-Simon correspond à une période de changements importants en Europe, aux États-Unis et au Japon, où le bouleversement radical du mode de production s'accompagne de changements majeurs sur le plan de la science, de la démographie et d'une croissance économique presque ininterrompue jusqu'à nos jours. Pour Saint-Simon et ses contemporains, la révolution industrielle paraît soudaine et sans limites. L'expansion de l'industrie et de l'économie capitaliste mondiale est à la fois géographique, technique, organisationnelle, démographique et étatique.

Tout au long du XIX^e siècle, l'économie mondiale va disposer d'un territoire de plus en plus vaste pour prospérer. On distingue traditionnellement trois types de révolution industrielle. La première, celle qui nous intéresse principalement ici, touche d'abord l'Angleterre dès la fin du XVII^e siècle, puis la France au début du XIX^e, pour s'étendre progressivement à l'Allemagne et aux États-Unis au milieu du siècle, et enfin atteindre la Russie, la Suède et les Pays-Bas à la fin du XIX^e. La deuxième révolution s'amorcera au tournant des XIX^e et XX^e siècles, et sera fondée sur l'acier, l'électricité, l'automobile et la chimie. Quant à la troisième, elle touchera les économies occidentales et mondiales dans les années 1970, et trouvera son fondement sur l'électronique et les réseaux. La première révolution industrielle amorce le développement d'une économie mondiale polycentrique annonçant une nouvelle ère de rivalités entre États. L'expansion économique et géographique se déploie aussi outre-mer avec l'exploitation de nouveaux territoires. Pour l'historien Eric Hobsbawm, spécialiste du XIX^e siècle, « ce qui caractérise le XIX^e siècle, c'est précisément l'apparition d'une économie mondiale unifiée englobant peu à peu les coins les plus reculés de la planète, l'édification d'un réseau de plus en plus dense de communications, d'échanges économiques, de

circulation des marchandises, des capitaux et des personnes liant entre eux les pays développés et ceux-ci aux pays non développés⁹⁰ ».

3.1. Une révolution technique

La révolution est aussi évidemment technique. Elle touche en premier le secteur du textile, en Angleterre, à la fin du XVII^e siècle. Spécialisée dans la production de laine depuis le Moyen Âge, l'Angleterre exportait ses produits bruts vers les Flandres, plus développées, qui les transformaient en étoffes avant d'exporter le produit fini. Dans cette perspective, la forte poussée démographique européenne au tournant du siècle stimule et nécessite une mécanisation croissante des métiers à tisser. Répondant à une demande sans cesse croissante, les importations anglaises de coton vont être multipliées par 50 entre 1700 et 1800⁹¹. En Angleterre, les exportations de coton occupent dès la fin du XVIII^e siècle la tête des exportations. Entre 1820 et 1850, les exportations augmentent de 1100 millions de mètres, puis de 1300 millions entre 1850 et 1860. La révolution du coton va entraîner l'extension du machinisme et de la force mécanique à l'ensemble de l'économie, force qui supplantera le travail manuel dans un grand nombre de secteurs, et du coup déclassera progressivement le travail artisanal. Si le textile constitue le produit typique de la première phase d'industrialisation, les produits caractéristiques du XIX^e siècle seront plutôt le charbon et le fer. Le premier ayant permis le développement de la machine à vapeur qui, grâce à la force sans précédent qu'elle générerait, permit une augmentation des cadences et de l'échelle de production. L'énergie tirée de la vapeur est estimée à 4 millions de chevaux vapeur en 1850, vingt ans plus tard, elle dépassera les 18,5

⁹⁰ Ric Hobsbawm, *L'ère des empires 1875-1914*, Paris, A. Fayard, 1989, p. 87.

⁹¹ Jean-Claude Ruano-Borbalan, « Les origines du capitalisme », Science Humaines, Hors série Les nouveaux visages du capitalisme, n° 29, Juin 2000.

millions. Par ailleurs, la révolution du fer entraîna avec elle le chemin de fer, symbole le plus marquant de l'industrialisation du siècle, ainsi que la construction de câbles transatlantiques et d'immeubles. Toujours selon Jean-Claude Ruano-Borbalan :

[...] à partir de 1840, un mouvement de construction ininterrompu va mailler l'Angleterre, l'Europe continentale et les États-Unis à une vitesse surprenante. En 1850, on compte environ 40 000 km de voies ferrées. L'Angleterre, principale puissance industrielle mondiale, en compte 10 500, les États-Unis et le Canada 14 500, l'Allemagne 6000, la France 3000. Vingt ans plus tard, le nombre de kilomètres de voies ferrées a plus que quadruplé dans le monde pour atteindre au total 104 000 km rien que pour l'Europe, 90 000 km en Amérique du Nord où la croissance est particulièrement spectaculaire et 15 000 km dans le reste du monde⁹².

3.2. Réorganisation du processus productif

La révolution industrielle touche aussi la structure organisationnelle et le *modus operandi* de l'entreprise, qui se trouve soumis à un triple processus de libéralisation du travail et des marchés, de concentration du capital et de rationalisation de la production. En conséquence, on observe tout d'abord un vaste phénomène de libéralisation du commerce venu d'Angleterre qui encourage l'entreprise et supporte l'expansion économique. Cette libération de l'entreprise privée était perçue comme indispensable au progrès matériel par de nombreux chefs d'entreprises. La bourgeoisie industrielle fera pression dès la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e pour que soient progressivement démantelés les systèmes monopolistiques et protectionnistes des corporations au profit d'une libre concurrence entre

⁹² Ibid.

entreprises. Après la France (1791), la majeure partie des pays européens abolissent les anciennes législations corporatives et des guildes datant de l'époque moyenâgeuse et mercantiliste : la Suède en 1846, le Danemark en 1849, l'Autriche en 1859, la Confédération de l'Allemagne du Nord en 1869... Les lois contre l'usure, inutiles depuis longtemps, furent complètement abrogées en Angleterre, Hollande, Belgique et Allemagne du Nord entre 1854 et 1867. Ainsi, le milieu du XIX^e siècle marque l'apogée du libéralisme classique et le triomphe d'une société où la croissance économique repose sur la concurrence des entreprises privées. Jusqu'à la crise des années 1870, la pensée libérale refuse que l'État s'ingère dans le domaine réservé de l'entreprise. Le mode de financement de l'entreprise de la première révolution industrielle est encore privé, et l'entreprise se développe grâce au réinvestissement des bénéfices. Pétris de culture de l'épargne, les propriétaires d'usine préfèrent réinvestir leurs bénéfices dans les usines plutôt que de se mettre à la merci d'un créancier. Toutefois, la croissance économique de certaines entreprises devient parfois si rapide que celles-ci peuvent se retrouver à court de capital, notamment comme Krupp en 1855. Les banques seront donc invitées à jouer un rôle plus actif dans le développement de l'industrialisation en inventant de nouveaux moyens pour mobiliser des capitaux et soutenir les investissements et la production. À partir des années 1850, plusieurs expériences voient le jour dans le but de mobiliser du capital, par exemple en utilisant l'épargne pour financer les entreprises sur la base d'un capital social (e.g. crédits immobiliers, bourse, etc.). Les transformations organisationnelles vont aussi mettre la table à l'expansion économique. Dès 1776, le philosophe écossais et père fondateur de la science économique Adam Smith analyse dans *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations* les transformations de l'industrie et propose, à partir de l'exemple de la fabrication d'épingles, une réorganisation du processus productif basée sur la division du travail en tâches simples.

Selon Smith, cette « restructuration » du travail manufacturier permettra d'augmenter sensiblement les cadences de production et de baisser les coûts. Les travaux de Smith annoncent ce qui deviendra très vite une règle du travail en usine au cours du XIX^e siècle : la spécialisation des ouvriers et le travail à la chaîne. La généralisation de l'usage de la force mécanique et de la vapeur, couplée à une organisation « rationnelle » du travail, crée un tout nouveau monde au début du XIX^e siècle, celui de l'usine, et avec lui s'est développé tout un imaginaire social. Le monde de l'usine a immédiatement subi les attaques des contemporains, et on verra la logique sous laquelle le romantisme peut notamment être compris comme une réaction au développement de la société industrielle et bourgeoise. En effet, le romantisme, entre autres thèmes, oppose le mécanique et l'artificiel au contact privilégié avec une nature source. Le commentaire de Marx sur la société industrielle, même s'il s'inscrit dans une tradition sociale, est lui aussi teinté de romantisme, notamment quand il oppose le travail artisanal au travail mécanique. Pour Marx, même si le travail en usine et la nouvelle organisation du travail établie par Smith augmentent la richesse des nations, cette richesse ne profite en rien aux travailleurs :

Des masses d'ouvriers, entassés dans la fabrique, sont organisés militairement. Simples soldats de l'industrie, ils sont placés sous la surveillance d'une hiérarchie complète de sous-officiers et d'officiers. Ils ne sont pas seulement les esclaves de la classe bourgeoise, de l'État bourgeois, mais encore, chaque jour, à chaque heure, les esclaves de la machine, du contremaître et surtout du bourgeois fabricant lui-même. Plus ce despotisme proclame ouvertement le profit comme son but unique, plus il devient mesquin, odieux, exaspérant⁹³.

⁹³ Karl Marx, *op. cit.*

Pour Marx, la rationalisation de la production et la division du travail ont entraîné une séparation de la propriété et du travail. L'ouvrier n'est plus propriétaire de son œuvre, il n'est plus qu'un simple maillon d'une chaîne de production condamné à vendre sa force de travail. De l'autre côté du spectre, une nouvelle classe de propriétaires détient les moyens de production et la force de travail des employés. Les transformations économiques ont ainsi rendu antagonistes les rapports entre les propriétaires que Marx nomme les bourgeois ou capitalistes et ceux qui n'ont rien, soit le prolétariat.

Un homme qui ne dispose d'aucun loisir, dont la vie tout entière, en dehors des simples interruptions purement physiques pour le sommeil, les repas, etc., est accaparée par son travail pour le capitaliste, est moins qu'une bête de somme. C'est une simple machine à produire de la richesse pour autrui, écrasée physiquement et abrutie intellectuellement. Et pourtant, toute l'histoire de l'industrie moderne montre que le capital, si on n'y met pas obstacle, travaille sans égard ni pitié à abaisser toute la classe ouvrière à ce niveau d'extrême dégradation⁹⁴.

La révolution industrielle se conjugue aussi avec une révolution démographique. Il s'agit effectivement d'une période de passage entre un régime démographique traditionnel de pré-transition où la natalité élevée répond à une mortalité élevée, et un régime moderne de post-transition où une natalité faible répond à une mortalité faible. On assiste à une augmentation importante de la population due dans une première phase à la baisse du taux de mortalité sans que le taux de natalité n'ait subi de variation - en grande partie grâce aux progrès de la médecine et de l'agriculture. L'augmentation de la population se conjugue à un exode rural important, les familles quittant les campagnes pour trouver de meilleures conditions de vie en ville. Comme le dit si bien Marx, « [l]a bourgeoisie a soumis la campagne à

⁹⁴ Karl Marx, *op. cit.*

la ville [...] Elle a aggloméré la population, centralisé les moyens de production et concentré la propriété dans un petit nombre de mains⁹⁵ ». Une foule anonyme d'indigents se retrouve dans les villes à la recherche d'un travail. Ces anciens ruraux devenus prolétaires en quelques mois ou encore sous-prolétaires quand ils n'ont pas de travail se retrouvent « déracinés », « déliés » des attaches ou liens sociaux traditionnels qui les reliaient à la communauté, et se retrouvent pour un temps isolés dans la masse et aliénés à l'usine – ce qui n'est pas sans rappeler l'armée de réserve de travailleurs dont parlait Marx.

3.3. La ville et les masses

En dehors du chemin de fer, la ville était le symbole le plus frappant du développement industriel, car à cette époque, les villes connurent une expansion foudroyante et souvent anarchique. Durant la première moitié du XIX^e siècle, la Grande-Bretagne et la Belgique connaissent une augmentation annuelle de la population urbaine de 20 %. Entre 1850 et 1890, cette urbanisation s'accélère à un rythme effréné, avec une augmentation annuelle de 40 % aux États-Unis et de 50 % en Grande-Bretagne. En 1800, selon Hobsbawm, l'Europe ne comptait que 17 villes de 100 000 habitants ou plus, tandis qu'en 1809 elles étaient 300, faisant passer la population citadine de 5 à 30 millions. Par exemple, Vienne passa de 400 000 à 700 000 habitants entre 1846 et 1880, Berlin de 378 000 à 1 million dans la même période, alors que Paris passait de 1 à 1,9 million et Londres de 2,5 à 3,9 millions entre 1851 et 1881. Alors qu'en 1850 seulement 15 % de la population française est urbaine, en 1900, cette part grimpe à 29,7 %.

⁹⁵ Karl Marx, « Bourgeois et prolétaires », *Manifeste du Parti communiste*, 1848.

L'urbanisation profite aussi bien sûr à la petite et moyenne bourgeoisie qui recrute ses membres chez les petits entrepreneurs, les professions libérales, les cadres, les experts, les ingénieurs, les professeurs et toute la bureaucratie au service de l'État⁹⁶. À Paris et à Londres, cette classe moyenne soutenue par la croissance démographique, la hausse des salaires et l'urbanisation représente dès 1850 entre 20 et 23 % de la population de la ville. Ce nombre permet l'émergence d'un marché des biens de consommation et l'on voit des magasins comme La Belle Jardinière proposer de la confection finie et en série, à un prix adapté à la nouvelle clientèle des classes moyennes. Née en 1824, l'enseigne devient une franchise qui regroupe 190 points de vente en 1840, puis 322 en 1860.

3.4. La masse, les masses

Le terme de « masses » est ambigu et recouvre diverses significations, dont nous exposerons certaines facettes dans les lignes qui suivent. Tout d'abord, il renvoie à un phénomène de « massification » causé par la révolution industrielle. Cette « masse » constitue alors avant tout la masse des travailleurs quittant les campagnes à la recherche de travail en ville. À titre d'exemple, alors qu'en 1800 74 % de la population européenne est encore agraire et que seulement 16 % est ouvrière, en 1913, les paysans ne forment plus que 40 % de la population, alors que la proportion d'ouvriers passe à 32 %. Dans cette optique, la « masse » renvoie également à un groupe social particulier, les travailleurs pauvres et déshérités que Marx ne tardera pas à nommer « prolétaires » : ceux qui dans le processus de production occupent

⁹⁶ Bourgeoisie qui constituera le corpus d'étude de Max Weber dans son analyse de la bureaucratisation.

la face négative, ceux qui ne possèdent rien d'autre que leur force de travail. Cependant, la société de masse ne pourrait se réduire à la somme des prolétaires, et recouvre une autre population grandissante que l'ouvrage *De la démocratie en Amérique* peut nous aider à identifier. Dans ce texte fondateur, Alexis de Tocqueville théorise le passage entre une société d'Ancien Régime aristocratique et une société démocratique. Sous un régime démocratique, contrairement à l'Ancien Régime, les individus naissent égaux et peuvent aspirer à occuper toutes les positions sociales existantes. Le régime démocratique est caractérisé par l'égalité des conditions, c'est-à-dire qu'un plus grand nombre d'individus peuvent atteindre des positions autrefois réservées à l'élite. Contrairement à Marx, qui prédit la polarisation de la société entre prolétariat et bourgeoisie ainsi que le déversement de la petite bourgeoisie travailleuse dans le camp du prolétariat, Alexis de Tocqueville soutient que le régime démocratique, en accentuant la mobilité sociale, génèrera à terme une vaste classe moyenne où tous les individus seront à peu près égaux en lumières et en biens. Les études de Tocqueville annoncent l'extension de la classe moyenne et l'uniformisation des conditions de vie et Robert Castel abonde dans ce sens. Pour Castel, ce n'est pas tant la classe des travailleurs qui évolue le plus au XIX^e siècle que celle des salariés. Il analyse d'ailleurs ces transformations comme une « salarisation » de la société. La « moyennisation » de la société que prédit Tocqueville au début du XIX^e se réalise par l'intégration économique par la rémunération, le salaire devenant une norme dans la société. On désignera donc ici la masse comme une population urbaine, en croissance tout au long du XIX^e siècle, composée d'ouvriers, de salariés et de petits bourgeois.

D'autre part, la « masse » ne renvoie pas uniquement à une réalité démographique regroupant les travailleurs, les salariés les employés et la

petite bourgeoisie. La masse évoque plusieurs réalités qui se confondent et développent des imaginaires différents, mais souvent complémentaires. La masse est tout d'abord appréhendée comme multitude, nombre indifférencié, ou encore groupe hétérogène sans consistance. Le XIX^e siècle est ainsi habité de la peur des masses et de la foule. Cette peur est manifeste chez un penseur comme Gustave Lebon, qui dans sa célèbre *Psychologie des foules* remarque que ce ne sont plus les destinées des princes, mais les opinions des foules qui mènent le monde; le problème étant que ces foules ont des comportements complètement irrationnels.

Au XIX^e siècle, la masse est aussi immanquablement analysée dans les termes de l'anomie. L'industrialisation et l'exode rural auraient provoqué la disparition des solidarités traditionnelles et entraîné l'érosion, voire la quasi-disparition des valeurs traditionnelles – entre autres de la religion. Le passage de solidarités locales et totalisantes à de nouvelles formes de socialisation plus diffuses engendrerait des individus de plus en plus étrangers les uns aux autres, entretenant entre eux des rapports abstraits purement mécaniques. Marx est le grand penseur de cette anomie. Ainsi, chez ce dernier, la masse est conçue comme une somme d'individus à l'ancrage indéterminé et déracinés de toute forme de socialisation. L'anomie comme concept central associé à la masse désigne ainsi à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle l'idée d'une société indéterminée, mais ouverte à toutes les déterminations et confondue avec une foule indifférenciée et anonyme. La masse se voit aussi souvent abordée – chez Weber notamment – en tant que résultat d'une société technicisée et bureaucratique. La prédominance de l'organisation pour Max Weber génère une rationalisation des activités sociales qui se concrétise dans le quotidien par une impersonnalité des rapports sociaux et une plus grande indifférence

entre les individus. Finalement, la masse est enfin presque toujours considérée comme une négation de l'individualité et de l'autonomie. La foule ou l'individu pris dans la foule est toujours mobilisable et maniable. C'est dans cette négation de la souveraineté individuelle consubstantielle à la société de masse que nombre d'auteurs du XX^e trouveront les sources des totalitarismes et des dictatures qui ont bouleversé le siècle.

Ainsi, un point commun émerge de toutes ces qualifications, toutes ces descriptions, soit l'idée d'indétermination comme propriété ontologique de la société de masse. La société de masse est ainsi une société en état de changement constant où les rapports traditionnels, les valeurs et les croyances sont remis en question et où nombre d'individus semblent perdre tout sentiment de soi cohérent. En fait, un des seuls auteurs à penser la ville et la masse dans leur caractère ambivalent est Georg Simmel. La grande ville est pour lui le lieu où émergent de manière typique les logiques sociales d'une époque : elle ouvre naturellement sur une pensée de la modernité et devient un concept, au même titre que la démocratie chez Tocqueville, le capitalisme chez Marx ou la bureaucratie chez Weber. Pour Simmel, la ville met parfaitement en exergue l'ambivalence de la modernité, à la fois libératrice et aliénante :

[...] la ville est un lieu de plus grande liberté, en offrant une multitude de sollicitations, en autorisant l'anonymat ou encore en augmentant le nombre de "*cercles sociaux*" auxquels l'individu peut appartenir, lui permettant de se défaire du contrôle étroit de la communauté⁹⁷.

⁹⁷ Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013, p. 107

Sans se faire l'apologiste de la grande ville, Simmel rappelle dans son essai *Die Erweiterung der Gruppe und die Ausbildung der Individualität* (1908)⁹⁸ que la ville favorise l'individualisme : toute expansion de l'environnement donne plus d'espace à l'expression de l'individu. En ce sens, la grande ville constitue un lieu caractérisé par la mobilité des statuts et l'augmentation des positions moyennes; elle encourage la spécialisation des rôles, accroît l'importance de l'échange, et de toutes choses qui participent à l'individualisation des conditions. Toutefois, explique-t-il, la ville a aussi une négative : elle accroît « le caractère impersonnel des relations et l'indifférence aux personnes, qui tendent à disparaître derrière les fonctions qu'elles remplissent⁹⁹ ».

3.5. Idéaltype de la modernité industrielle

Difficile pour les contemporains de Saint-Simon et d'Auguste Comte, de ne pas être enthousiastes devant les réalisations du progrès scientifique, technologique et matériel. Si ce progrès est encore assez poussif durant la première moitié du XIX^e siècle, et ce malgré l'énorme potentiel productif de l'industrialisation capitaliste, on observe une véritable expansion économique après les révolutions de 1848. Selon Hobsbawm, si le commerce mondial ne parvient pas à tout à fait doubler entre 1800 et 1848, il explose néanmoins de 160 % entre 1848 et 1870. Ainsi, entre 1850 et 1870, les investissements de la France à l'étranger firent plus que décupler. Pour avoir une idée de la vitesse de ce développement, il suffit de jeter un œil aux expositions universelles qui ont jalonné la deuxième moitié du siècle. En 1851, lors de l'exposition

⁹⁸ Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms: Selected Writings*, Chicago, University of Chicago Press, 1971.

⁹⁹ Georg Simmel, *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

universelle de Londres, 14 000 firmes participèrent, tandis qu'elles étaient 24 000 à Paris quatre ans plus tard, puis 29 000 à Londres en 1862, et 50 000 à Paris en 1867.

En somme, devant cette transformation technologique et sociale s'opère une prise de conscience généralisée (ou presque) de l'énorme progrès matériel réalisé au cours du siècle. L'apparition de nouvelles sources d'énergie, de transport et de nouveaux modèles de consommation ont aussi créé de nouveaux marchés intérieurs et internationaux qui ont soutenu une croissance du commerce mondial et favorisé une classe sociale en particulier : la bourgeoisie des affaires et les professions libérales. C'est elle qui sera la plus ardente défenseure de ce nouvel « évangile du progrès ».

Tableau 1.3
Idéaltype de la modernité industrielle

Acte fondateur, genèse
<ul style="list-style-type: none"> • Expansion de l'industrie et de l'économie capitaliste mondiale sur un plan géographique, technique, organisationnelle, démographique et étatique.
Révolution technique et scientifique
<ul style="list-style-type: none"> • Multiplication des forces productives : généralisation de l'usage de la force mécanique et de la vapeur Extension du machinisme et de la force mécanique à l'ensemble de l'économie.
Révolution économique
<ul style="list-style-type: none"> • Apparition d'une économie mondiale unifiée; • Libéralisation du travail et des marchés; • Concentration du capital; • Triomphe d'une société où la croissance économique repose sur la concurrence des entreprises privées; • Édification d'un réseau de plus en plus dense de communications, d'échanges économiques, de circulation des marchandises, des capitaux et des personnes.
Réorganisation du processus productif
<ul style="list-style-type: none"> • Rationalisation de la production : division du travail en tâches simples, spécialisation des ouvriers et travail à la chaîne; • Séparation de la propriété et du travail : l'ouvrier n'est plus propriétaire de son œuvre; • Déclassement progressif du travail artisanal.
Urbanisation
<ul style="list-style-type: none"> • Croissance de la population urbaine; • Croissance de la petite et moyenne bourgeoisie (petits entrepreneurs, professions libérales, cadres, experts, ingénieurs, professeurs, bureaucratie au service de l'État); • Salarisation de la société; • Naissance du monde ouvrier; • L'indétermination comme propriété ontologique de la société de masse.
Idée maitresse de la modernité industrielle/économique
<ul style="list-style-type: none"> • Triomphe d'une société guidée par le <i>telos</i> de la croissance économique et qui repose sur la concurrence des entreprises privées organisées rationnellement.

CHAPITRE IV

LE GRAND SIÈCLE DE LA BOURGEOISIE CONQUÉRANTE

Hobsbawm est un des premiers historiens à parler de « long XIX^e siècle ». Il s'agit en effet d'une période qu'il fait débiter avec la Déclaration d'indépendance américaine de 1776, et terminer avec le début de la Première Guerre mondiale en 1914. Pour Hobsbawm, ce grand siècle fut certes une époque de changements, de progrès technique triomphant, mais avant tout le grand siècle de la « bourgeoisie conquérante¹⁰⁰ ».

Au milieu du XIX^e, l'essor de l'industrialisation, conjugué à celui des secteurs bancaires, assurantiels et du commerce, modifie sensiblement la structure sociale et politique des pays emportés par la révolution industrielle. Ces nouveaux secteurs d'activités créent une demande de plus en plus importante d'employés qui viennent grossir les rangs de la bourgeoisie et constituer les bases d'une nouvelle classe moyenne. Tocqueville écrit à ce sujet :

[...] En 1830, le triomphe de la classe moyenne avait été définitif et si complet que tous les pouvoirs politiques, toutes les franchises, toutes les prérogatives, le gouvernement tout entier, se trouvèrent renfermés et comme entassés dans les limites étroites de la bourgeoisie, à l'exclusion, en droit, de tout ce qui était au-dessous d'elle, et, en fait, de tout ce qui avait été au-dessus. [...] Elle se logea dans toutes les places, augmenta

¹⁰⁰ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 216.

progressivement le nombre de celles-ci et s'habitua à vivre presque autant du trésor public que de sa propre industrie¹⁰¹.

Peter Gay explique qu'au XIX^e siècle, la bourgeoisie triomphe politiquement après quatre siècles passés dans l'ombre de l'aristocratie. Ce triomphe économique et politique se matérialise notamment dans la généralisation de la démocratie et du suffrage universel. Hobsbawm poursuit pour sa part que cette période est celle de la « conquête intrépide du globe par l'économie capitaliste, sous la conduite de sa classe représentative, la bourgeoisie, et sous la bannière de son expression idéologique propre, le libéralisme¹⁰² ». L'Angleterre et la France sont le berceau d'une double révolution : en Grande-Bretagne, la première révolution industrielle déploie un système de production aux capacités illimitées qui n'a d'horizon qu'une croissance illimitée et une pénétration du marché mondial. En France et en Amérique, une révolution politique invente des modèles institutionnels propres à la société bourgeoise. Pour Hobsbawm, cette double révolution, portée par les forces libérales bourgeoises, a progressivement affranchi l'Europe des structures de l'Ancien Régime et précipité la prise de pouvoir progressive de la bourgeoisie sur l'aristocratie - et ce, même si ce pouvoir avait déjà commencé à augmenter dès le règne de Louis XIV en France par exemple¹⁰³.

Nous souscrivons en partie à cette analyse de Hobsbawm, même si l'historien américain Arno Mayer souligne dans son ouvrage *La persistance de l'Ancien*

¹⁰¹ Gay, Peter, *Une culture bourgeoise : Londres, Paris, Berlin : biographie d'une classe sociale, 1815-1914*, Paris, Autrement, 2005, p. 34.

¹⁰² Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p.19.

¹⁰³ Nous renvoyons ici à Norbert Elias, *La société de cour*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998.

*Régime. L'Europe de 1848 à la Grande Guerre*¹⁰⁴ qu'afin de donner plus de cohérence à leurs théories, certains spécialistes comme Hobsbawm, ont effectivement relégué au second plan les intérêts préindustriels, les élites prébourgeoises comme la vieille société terrienne, les systèmes de pouvoir prédémocratiques, les langages artistiques prémodernistes et les mentalités archaïques. Pour Mayer, ces éléments « prémodernes » n'étaient pas « les vestiges décadents et fragiles d'un passé presque entièrement disparu, mais l'essence même des sociétés civiles et politiques en place en Europe¹⁰⁵ ». Ainsi, si la noblesse et la vieille élite terrienne ont conservé un pouvoir fort tout au long du XIX^e siècle, c'est notamment parce que leur domination sociale, culturelle et politique s'appuyait sur des bases très solides. Cette élite terrienne est « restée maîtresse des hautes sphères sociales, culturelles et politiques dont elle règlementait l'accès et auxquelles la bourgeoisie aspirait¹⁰⁶ ». À titre d'exemple, en Angleterre « la noblesse comprenait les plus gros propriétaires fonciers, dont un grand nombre étaient à la pointe du capitalisme agraire, mais aussi les plus hauts fonctionnaires ou agents de l'armée et de l'État¹⁰⁷ ». En 1914 encore, la Chambre des Lords anglaise se composait toujours pour les neuf dixièmes d'aristocrates terriens, dont la plupart étaient châtelains. Ces aristocrates détenaient encore des revenus considérables provenant de l'exploitation des ressources houillères, minérales et forestières de leurs vastes domaines ancestraux. D'autre part, les hautes fonctions de l'État comme l'administration impériale, tant civile que militaire, y étaient encore un quasi-monopole aristocratique. Pour les bourgeois les plus fortunés (e.g. industriels, banquiers), le monde aristocratique restait si séduisant que beaucoup cherchaient encore à se faire

¹⁰⁴ Arno Mayer, *La persistance de l'ancien régime l'Europe de 1848 à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 1983.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 85

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 84

anoblir tout au long du grand siècle. Cela s'explique par le « pouvoir légitimant du passé » dont bénéficiait l'aristocratie¹⁰⁸. Le bourgeois, explique Mayer, « s'efforçait non seulement d'imiter les poses, les mimiques et les inflexions de voix de l'aristocrate, mais les étudiait comme autant d'indications dans son effort de définition de son statut imprécis¹⁰⁹ ». En France, il faudra attendre 1830 et la révolution de Juillet, date du renversement de la Restauration, pour véritablement assister à l'avènement politique de la bourgeoisie. Pour Ève Chiapello (1998), bien que la bourgeoisie ait été puissante bien avant le premier tiers du XIX^e siècle, cette dernière n'avait sous la Restauration française, pas encore le statut conféré à l'aristocratie. Or après 1830, « seules les classes riches, et principalement parisiennes, gouvernent le pays : toutes les lois qui en émanent servent leurs intérêts et assoient un peu mieux les libertés du commerce, de l'industrie et de la banque¹¹⁰ ». La grande bourgeoisie – celle qui est à la tête de grandes entreprises – joue un rôle prépondérant dans le processus d'industrialisation. Grâce à ses ressources financières importantes, cette classe est en mesure de financer le développement industriel. Ces grands industriels déstabilisent l'économie traditionnelle et imposent une concurrence que Marx jugera « infernale » au monde artisanal et corporatif.

Les petits industriels, marchands et rentiers, artisans et paysans, tout l'échelon inférieur des classes moyennes de jadis, tombent dans le prolétariat; d'une part, parce que leurs faibles capitaux ne leur permettant pas d'employer les procédés de la grande industrie, ils succombent dans leur concurrence avec les grands capitalistes; d'autre part, parce que leur habileté technique est dépréciée par les méthodes nouvelles de production. De sorte

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 90

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 109

¹¹⁰ Ève Chiapello, *Artistes versus managers le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, p. 22

que le prolétariat se recrute dans toutes les classes de la population¹¹¹.

4.1. La bourgeoisie : une entité définissable?

Tenter de définir la bourgeoisie a toujours été une entreprise difficile, sinon périlleuse. Peut-on réellement classer une somme d'acteurs si différents sous un même dénominateur commun? Y a-t-il quelque chose qui unisse tous ceux que l'on nomme les bourgeois? Pour Hobsbawm, le bourgeois type est un « capitaliste » dans le sens où il possède soit un capital, soit des revenus provenant d'un capital, soit une entreprise de type capitaliste, soit les trois à la fois.

Les critères en vigueur dans les années 1850 étaient relativement explicites. En dehors des hauts fonctionnaires de l'État (dont Arno Mayer montre qu'ils étaient encore presque tous issus de l'aristocratie et ce jusqu'en 1939), étaient considérés comme appartenant à la bourgeoisie ceux qui détenaient un capital, touchaient une rente, possédaient une entreprise et faisaient appel à la main-d'œuvre ou exerçaient une profession libérale, laquelle pouvait aussi être considérée comme une forme d'entreprise privée¹¹².

Arno Mayer explique que les domestiques étaient un élément important de l'identité bourgeoise. La différence sociologique entre bourgeois et classes laborieuses se résumait souvent à la capacité de pouvoir se payer des domestiques ou à la nécessité d'en être un... De son côté, Peter Gay, professeur d'histoire à l'Université de Yale, affirme dans son étude de la

¹¹¹ Karl Marx, *op. cit.*

¹¹² Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 225.

culture bourgeoise¹¹³ que la bourgeoisie est une classe non homogène sur beaucoup de questions, notamment économiques, religieuses, intellectuelles, politiques. « Sur l'amour, le travail, la morale, les divisions étaient si tranchées qu'il est tentant de douter que la bourgeoisie fût une entité aucunement définissable¹¹⁴ ». Selon Peter Gay, il existe toutefois « un air de famille fondamental entre les bourgeois¹¹⁵ », ressemblance que « l'emploi du mot "victorien" entend souligner¹¹⁶ ». À défaut de véritable unité idéologique, il faut peut-être se tourner vers une analyse structurale de la société européenne du XIX^e. Toujours selon l'auteur, le noyau dur de la bourgeoisie, en France comme en Angleterre et aux États-Unis, est composé d'hommes de loi, de médecins, de professeurs, de banquiers, de financiers, de marchands, de petits et grands commerçants, ainsi que de moyens et grands industriels. La bourgeoisie est la classe intermédiaire et supérieure de la société « victorienne », celle qui a le pouvoir politique, économique, marchand et éducatif. Dans *Les sources du moi*¹¹⁷, Charles Taylor affirme qu'il existe quelque chose comme une « éthique bourgeoise », éthique qui s'affirmerait grâce à un ensemble de cadres moraux qui valorisent le commerce, les biens et la production, l'égalité, la vie ordonnée et la paix. Hobsbawm quant à lui fait du libéralisme politique (i.e. gouvernement représentatif, avec des assemblées) et économique (i.e. le libéralisme considéré comme la seule politique économique à se mettre au service du développement, de la raison, de l'histoire et du progrès) la clef de voûte de l'idéologie bourgeoise. La bourgeoisie européenne d'après 1848, écrit-il, est essentiellement libérale :

¹¹³ Peter Gay, *op. cit.*

¹¹⁴ Peter Gay, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Charles Taylor, *Les Sources du moi, op. cit.*,

[...] elle croyait au capitalisme, à l'entreprise privée, à la technologie, à la science et à la raison. Elle croyait au progrès, en un gouvernement plus ou moins représentatif, en la vertu des droits civiques et de la liberté, dans la mesure où ils étaient compatibles avec la loi et cette forme de système qui maintenait les pauvres à leur place¹¹⁸.

À partir du milieu des années 1870, le darwinisme social d'Herbert Spencer connaît un immense succès dans la bourgeoisie d'affaires, au point de devenir une véritable idéologie. La raison de ce succès tient au fait qu'il soutient implicitement que la richesse de la bourgeoisie constitue le signe de sa supériorité morale. Bref, le bourgeois appartient à une race supérieure parvenue à un stade plus avancé de l'espèce humaine.

La culture bourgeoise se fonde aussi sur les valeurs de tempérance, de modération, de contrainte et un évangile du travail qui se synthétise dans un rapport conservateur à l'argent et où l'épargne prédomine. La pensée de Saint-Simon exprime bien cette idée :

[...] l'homme le plus heureux est celui qui travaille. La famille la plus heureuse est celle dont tous les membres emploient utilement leur temps. La nation la plus heureuse est celle dans laquelle il y a le moins de désœuvrés. L'humanité jouirait de tout le bonheur auquel elle peut prétendre s'il n'y avait pas d'oisifs¹¹⁹.

Le gain du travail doit être conservé dans l'épargne, qui sera elle-même utilisée avec prudence dans de futures activités rémunératrices. Dans la conception bourgeoise, certes le travail produit de la richesse, des biens

¹¹⁸ Eric Hobsbawm, *L'Ère du capital*, op cit, p. 332.

¹¹⁹ Claude-Henri de Saint-Simon, *La physiologie sociale*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 18.

matériels, mais aussi des biens immatériels : de la morale. Le travail accumulé dans l'épargne inculque l'ascèse, l'esprit de calcul, la mesure et la tempérance. « Le travail seul relève la conscience humaine, le travail seul est moralisateur », écrivait Ernest Laut dans *Le Petit Journal illustré* du 20 octobre 1907¹²⁰. Ainsi, le travail et les valeurs qui y sont associées, telle que l'épargne, enseignent la responsabilité et la maîtrise de soi contre l'éthique de la dépense et l'irresponsabilité de l'endettement. Au XIX^e siècle, explique Peter Gay, le travail est considéré comme le meilleur pédagogue, il purifie l'âme, il tient l'homme éloigné de la malhonnêteté et de la paresse qui est physiquement débilite. La critique artiste, comme nous le verrons plus tard, ne manquera pas de faire de l'opposition entre travail et création un des axes fondateurs de sa rhétorique en plaçant face à face l'« idéalisme sacrificiel de l'artiste » et le « matérialisme calculateur du travail¹²¹ ».

Si les bourgeois partagent une même place dans les rapports de propriété, cela signifie-t-il qu'ils se considèrent comme une classe politique unie? Pas forcément selon Mayer, qui pointe du doigt l'incapacité des leaders bourgeois à fusionner la bourgeoisie en un ordre ou une classe cohérente. Citant Schumpeter, il écrit que la bourgeoisie n'a jamais su accoucher d'une classe politique digne de ce nom.

Pour aussi solide que fussent ses fondements économiques, la bourgeoisie grandissante restait dépourvue de tout pouvoir politique sauf à l'échelle locale. En conséquence, la bourgeoisie fut privée de la force d'attraction des rites, de la mystique et du népotisme qui accompagnent l'exercice du pouvoir d'État¹²².

¹²⁰ Ernest Laut, *Le Petit Journal illustré*, 20 octobre 1907.

¹²¹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002. p. 9.

¹²² Arno Mayer, op cit, p. 90.

4.2. Ploutocratie, classe de loisirs et consommation ostentatoire

Peter Gay, dans sa remarquable histoire de la bourgeoisie (2005), souligne très bien que si la bourgeoisie accapare progressivement la vie économique et civile au XIX^e siècle, cela ne se fait pas sans opposition. Dès les années 1830, de nouveaux groupes composés d'intellectuels, d'écrivains et d'artistes d'avant-garde provenant bien souvent de son sein, critiquent avec virulence les valeurs bourgeoises.

Une des critiques les plus fréquente adressée à la bourgeoisie concerne son supposé matérialisme : bourgeois, commerçants et banquiers affirmeraient leur commune identité par une consommation ostentatoire de richesses et cultiveraient un esprit comptable basé sur la seule référence monétaire. Notons au passage que cette critique contredit l'idée d'une éthique bourgeoise conservatrice de l'épargne et de la tempérance. Toutefois, explique Hobsbawm, l'enrichissement dont profitent certains bourgeois au cours du grand siècle rend tout à fait obsolète ce rapport conservateur à l'économie. Une petite minorité d'acteurs devient en quelques décennies immensément riche. En ce sens, Hobsbawm rapporte qu'entre 1854 et 1874, le nombre de rentiers passe de 162 à 600 en France. Il n'hésite pas à utiliser le terme de « ploutocratie » pour désigner ces nantis financiers, maîtres d'une nouvelle classe oisive qui consacrent leur vie et leur fortune à des activités à but non lucratif¹²³ ainsi qu'à la consommation de produits luxueux allant de l'orfèvrerie aux objets d'art anciens et contemporains.

¹²³ Parmi les enfants des grandes fortunes bourgeoises qui s'éloignent progressivement de l'éthique protestante, des valeurs traditionnelles de l'effort, du travail et de l'épargne, on retrouve de futurs grands artistes et intellectuels du XX^e siècle comme Rainer Maria Rilke, Virginia Woolf, Karl Kraus, Georg Lukács et Thomas Mann.

L'image de la bourgeoisie du XIX^e siècle apparaît d'autant plus négative qu'elle était souvent définie par ses adversaires. En effet, ces derniers reprochent au bourgeois de construire son identité dans la consommation luxueuse et l'exhibition de certaines possessions. Cette attitude est manifeste dans la valorisation de l'intérieur bourgeois, un lieu où la famille bourgeoise pouvait cultiver « l'illusion du bonheur¹²⁴ ». Au cours du XIX^e siècle, l'intérieur devient expression de la personnalité : on y retrouve des tableaux (souvent des reproductions) qui viennent donner une impression de « surcharge et de dissimulation¹²⁵ ». Symbole d'enrichissement et de respect des arts, le piano fait aussi son entrée dans les intérieurs bourgeois à partir des années 1850. Pour Christophe Genin, spécialiste en esthétique, c'est dans ce contexte que naît le concept de kitsch à la fin du XIX^e siècle. En effet, la petite bourgeoisie va chercher à affirmer sa position de classe en singeant les signes d'appartenance de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie, en imitant l'apparat et le faste qui caractérisent les dominants, sans jamais cependant vraiment y parvenir. Ne pouvant se permettre d'acheter des œuvres de maîtres originales, les petits bourgeois se rabattent sur des copies et des imitations. Le kitsch est donc une esthétique du bourgeois parvenu, figure qui sera très souvent dénoncé pour son manque d'authenticité. C'est « une personne hissée au-dessus de sa condition première, mais qui n'en a pas acquis les manières bien qu'elle s'applique à les copier¹²⁶ » : son esthétique ne s'attache qu'aux signes extérieurs de la richesse, mais fait fi du fond. Ses objets d'art valent moins pour leur authenticité que pour leur valeur en tant que signe. Inventeur du monde moderne, le bourgeois incarne la figure du

¹²⁴ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 315.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Christophe Genin, « Le kitsch : une histoire de parvenus », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, Actes de colloques du Ceres, Université de Limoges, « Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique », 2006, p. 3.

monde désenchanté. On lui reproche notamment d'avoir remplacé toutes les valeurs et les idéaux qui unifiaient autrefois la société par le seul désir de s'enrichir. Un terme désigne au XIX^e siècle cet esprit, c'est celui de « philistin », qui désigne un esprit borné, médiocre, prosaïque et cupide qui ne s'intéresse pas aux lettres ni aux arts. Le bourgeois serait une personne vulgaire ou « commune », rationnelle, pragmatique, calculatrice et prudente dans ses décisions. Dans la dialectique entre bourgeois et artiste qui se formalise tout au long du siècle, le bourgeois se retrouve immanquablement cantonné du côté de l'ordre, de la régularité, de la pensée rationnelle et économique, de l'argent, de l'épargne, de la discipline et de la productivité, alors que l'artiste représente invariablement le côté de la créativité, de l'imagination, de l'esprit, de la dépense, de la pauvreté.

4.3. L'individu et l'individualisme bourgeois

Le travail théorique des penseurs du siècle de la raison avait été de libérer l'individu des contraintes sociales et des traditions. Ce courant de pensée a célébré l'individu libre et autonome grâce à un contrat artificiellement passé entre toutes les parties du corps social. Au XIX^e siècle, l'individualisme est le fruit d'une alliance entre le libéralisme philosophique et politique, la pensée économique classique et l'utilitarisme politique. C'est en fait l'élément qui dessine logiquement un individu bourgeois se confondant avec un « homme économique », ascétique, mesuré, tempéré et travaillant. Hobsbawm décrit le bourgeois comme un homme indépendant qui, hormis Dieu et l'État, n'avait d'ordres à recevoir de personne.

Ce n'était pas seulement un employeur, un entrepreneur ou un capitaliste, mais, socialement, un maître, un patron, un chef. Le monopole du commandement – dans sa maison, dans ses affaires, dans son usine – était un trait fondamental de sa personnalité, et son affirmation, de principe ou de fait, est un élément essentiel dans tous les débats de l'époque¹²⁷.

L'individu trouve son accomplissement dans le politique, car c'est dans cette sphère qu'il fait preuve de son autonomie et qu'il démontre sa capacité à agir par sa propre loi. Pour le bourgeois, ce sont les institutions bien réglées et justes qui rendent possibles la liberté et la libre expression de l'individualité :

Les institutions, et notamment les obligations religieuses, formaient des balises normatives, autant d'index brandis qui exigeaient une bonne mesure de conformité. Cette discipline sociale et spirituelle impliquait en revanche un domaine d'autonomie individuelle¹²⁸.

Georg Simmel, en fin observateur de son temps, a donné à cet individualisme bourgeois hérité des Lumières le nom d'individualisme « numérique » ou « quantitatif »¹²⁹. Cet individualisme – qui s'oppose à l'individualisme qualitatif – est un individualisme formel qui se fonde sur la liberté et l'égalité de nature entre les humains : « chaque individu y est une valeur en tant qu'il est une forme de l'être humain en général¹³⁰ ». Pour Simmel les révolutions bourgeoises furent des luttes contre les déterminations historiques, les différences socio-historiques, les « inégalités artificiellement créées¹³¹ » qui étaient autant d'entraves à cette égalité. Il fallait donc se défaire des déterminations pour retrouver ce qu'il y avait de commun entre tous les

¹²⁷ Eric Hobsbawm, *L'Ère du capital*, op cit, p. 333

¹²⁸ Peter gay, op cit, p. 50.

¹²⁹ Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, op cit, p. 301.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 301.

¹³¹ *Ibid.*, p. 295.

individus : l'homme naturel, l'être humain générique, l'homme universel et libre. Si l'être humain est universel, l'être humain comme loi naturelle existe « comme le germe essentiel en chaque être humain individualisé », on doit le « libérer de toutes les contingences, les déviations et influences historiques qui oppriment son essence la plus profonde afin que s'élève en lui ce qui est commun à tous, l'être humain comme tel, en tant que cette essence même¹³² ». L'individu bourgeois fait de la liberté et de l'égalité le point de départ d'une individualité pleinement réalisée. L'individualisme bourgeois intègre donc lui aussi à sa manière les thématiques de la liberté et de l'émancipation que l'on retrouvera plus tard dans les fondements de la critique artiste. Le citoyen conquiert sa liberté contre le poids des contraintes sociales traditionnelles, mais cette liberté fait de lui l'égal de tous, un individu numérique semblable à tous les autres et ayant les mêmes droits. C'est ce mélange d'égalité et d'indifférence entre tous les citoyens qui rend possible la démocratie, la réunion des individus libres et éclairés. L'individu est la clef de voûte du système politique, il se défait des particularismes pour se mettre au service de la nation et du bien commun. L'individualisme qualitatif, pour Simmel, en constitue sa forme romantique, un individualisme issu de ce que nous nommerons plus tard *la critique artiste de la société*. Contrairement à l'égalitarisme bourgeois, cet individualisme valorise ce qu'il y a d'unique dans l'homme, la spécificité incomparable de l'individu, faisant écho aux valeurs d'originalité attribuées à l'artiste par les romantiques. L'individu tout comme l'artiste ne partage avec personne sa personnalité originale. L'homme doit vivre à partir de son intériorité et l'artiste ne manifestera jamais que son individu. Il est étonnant de voir la façon dont cette division, marquée par Simmel à la toute fin du XIX^e siècle, émergera à nouveau dans les débats intellectuels post-mai 68.

¹³² Simmel, Georg, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989. p. 296.

4.4. L'éducation et l'humanisme programmatique

Il est significatif qu'au tournant du XVIII^e siècle, alors même qu'elle cherche à s'établir en tant que catégorie supérieure distincte du reste de la société, la bourgeoisie se fixe comme projet de construire un individu doté d'une tête raisonnée, d'un entendement et d'un corps droit (i.e. intégrité biologique). À cet égard, et comme le souligne le philosophe allemand Peter Sloterdijk, « le service militaire obligatoire et la lecture universelle des classiques pour les jeunes des deux sexes caractérise l'époque bourgeoise classique ». Dans son essai *Règles pour le parc humain*, le philosophe allemand soutient qu'à partir du XVIII^e siècle, la bourgeoisie commence à monopoliser la culture lettrée humaniste afin d'affirmer la grandeur singulière de l'homme et des communautés de lettrés¹³³. Pour Sloterdijk, l'humanisme est plus qu'un courant, c'est un programme qu'il nomme l'« humanisme programmatique »¹³⁴, porté par les États-nations du XIX^e siècle et dont le but est d'étendre le modèle de la « société littéraire » afin d'en faire la norme de la société politique. Ce programme affirme que c'est par la lecture d'un corpus d'œuvres antiques et nationales que l'on devient un citoyen, puis par la lecture et l'écrit que l'on devient un homme. En ce sens, les lectures sont censées développer plus qu'un simple sentiment national : elles élèvent, elles sont une « anthropotechnique¹³⁵ », c'est-à-dire une technique du devenir humain, un moyen privilégié pour transformer un animal en animal rationnel. Le médiéviste français Jean-Claude Schmitt fait remarquer que dans la tradition, la pratique de l'écrit et de la lecture étaient intimement « associées aux procédures de l'intelligence rationnelle, à l'art de choisir et d'ordonner

¹³³ On peut déceler dans ce fantasme d'une élite de lettrés une tentative de perpétuer sur un mode séculier le monopole de la pratique littéraire (les *litterati*) que détenaient les clercs pendant tout le Moyen Âge.

¹³⁴ Peter Sloterdijk, *op. cit.*

¹³⁵ Ibid.

des rationes et des autocrates¹³⁶ »; d'ailleurs, les hommes d'Église assimilaient leur statut dominant à la « faculté de connaissance rationnelle¹³⁷ ». Pour l'humanisme programmatique, le lecture est le média du « devenir homme », notamment parce qu'elle individualise ou autonomise, d'une part en donnant accès à l'intelligence et d'autre part en inhibant, c'est-à-dire en mettant à distance le corps et ses pulsions. Marshall McLuhan a lui aussi consacré une grande partie de son œuvre à démontrer que l'imprimerie était une technologie de l'individualisme qui développait un esprit de quantification. La lecture individualise parce qu'elle met l'accent sur l'indépendance individuelle en installant « le lecteur dans un univers subjectif où la liberté et la spontanéité n'ont pas de limites¹³⁸ ». Si l'on garde toujours à l'esprit que l'humanisme est « une bataille permanente pour l'être humain¹³⁹ », on comprend alors que devenir homme revient à choisir au sein de la lutte que se mènent les médias ceux qui rationalisent, qui inhibent et qui individualisent. Ainsi, nous verrons dans la troisième partie de cet exposé que l'explosion du multimédia et de la culture visuelle annonce sûrement la fin ou du moins la marginalisation de cet humanisme programmatique. Comme le disait Marshall McLuhan :

[...] Nous avons quitté l'ère des humanistes des Temps modernes, considérés comme un modèle scolaire et éducatif, parce qu'on ne peut plus maintenir l'illusion selon laquelle les grandes structures politiques et économiques pourraient être organisées selon le modèle amiable de la société littéraire¹⁴⁰.

¹³⁶ Jean Claude Schmitt, *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 2002, p. 98.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹³⁸ Marshall McLuhan, *La galaxie Gutenberg la genèse de l'homme typographique*, Montréal, Editions HMH, 1967.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 13

Si la bourgeoisie instaure une étroite relation entre la direction des hommes et la science positive, c'est justement parce que la domestication des hommes et celle de la nature passent par un média quasi identique. L'humanisme lettré s'accorde avec le rationalisme scientifique, car tous deux postulent que le monde est articulé logiquement de part en part, et que la faculté d'abstraction qui permet de comprendre cette articulation passe par le discours et l'écrit. Pour les humanistes, il y a dans l'écrit et dans le discours comme dans le raisonnement mathématique, une articulation logique qui n'existe pas dans les images et qui favorise une connaissance raisonnée du monde en instaurant des rapports mécaniques et rationnels entre individus. Cette idée est notamment très marquée chez Thomas Hobbes, grand « humaniste libéral » :

En ce qui concerne l'intelligence acquise (j'entends l'intelligence acquise par la méthode et l'instruction), il n'existe que la raison, qui est fondée sur l'usage correct de la parole et le produit des sciences¹⁴¹.

À cet égard, il faut remarquer que pour les Grecs il n'existe qu'un mot pour désigner indifféremment le discours ou la raison : *logos*. Le *logos* est la parole articulée, tissée et vectrice de connaissance qui se matérialise dans l'écrit et qui permet de ramener les multiples déterminations du monde à de simples unités abstraites. Michel Foucault, dans *La volonté de savoir*, fait la démonstration de la manière dont les prétentions éducatrices et pastorales bourgeoises humanistes, qui sont autant de rapports de pouvoir, et passent inévitablement « à l'intérieur des corps¹⁴² ». Le devenir de l'entendement humain est aussi un devenir de corps, c'est-à-dire que la domestication de l'être passe par le discours à travers des voies cognitives et s'incarne dans les

¹⁴¹ Thomas Hobbes, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴² Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

gestes les plus anodins du quotidien. Montaigne soulignait d'ailleurs dès le XVI^e siècle qu'en accoutumant l'âme au travail, son éducation est complémentaire à celle du corps : « Pour lui raidir l'âme, il faut lui durcir les muscles¹⁴³ ». L'invention de l'orthopédie (i.e. la contraction d'*ortho* signifiant « droit » et *pedie*, de *pedos* désignant « enfant ») et des exercices physiques approximativement à la même époque est significative d'une problématisation conjointe du dressage du corps et de l'esprit : l'un ne peut se dresser sans l'autre.

On peut donc analyser l'humanisme comme un « combat pour l'homme¹⁴⁴ » passant par des rapports de pouvoir et une méthode de domestication particulière qui pourrait tenir dans ces quelques vers de Diderot :

- *Comment la trouvez-vous?*
- *C'est la tête d'une vierge de Raphaël sur le corps de sa Galathée;*
et puis une douceur dans la voix!
- *Une modestie dans le regard!*
- *Une bienséance dans le maintien!*
- *Une décence dans le propos qui ne m'a frappé dans aucune fille*
*comme dans celle-là. Voilà l'effet de l'éducation.*¹⁴⁵

L'accent mis sur l'éducation est aussi tributaire des nécessités économiques et ne relève pas simplement d'idéaux humanistes. Au XIX^e siècle, la pénétration de plus en plus grande de l'industrie et de la science transforme le rapport à l'éducation, qui devient du coup plus important afin de soutenir l'effort industriel. Ainsi, c'est dans ce contexte que l'on voit se multiplier la création d'institutions d'enseignement supérieur. L'école devient aussi un instrument de

¹⁴³ Cité en introduction de Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, op. cit.

¹⁴⁴ Peter Sloterdijk, op. cit.

¹⁴⁵ Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, 1985, p. 174.

promotion sociale important pour les individus et les classes qui cherchaient à se hisser dans la hiérarchie sociale. Comme l'explique Mayer, pour ceux qui étaient déjà au sommet comme l'aristocratie, l'école n'était pas si importante. Cependant, pour les classes moyennes et supérieures, elle « servait à inculquer aux nouveaux élus les manières d'être qui les distingueraient des couches inférieures¹⁴⁶ », couches qui d'ailleurs – composées d'ouvriers et de paysans – n'avaient aucune chance d'atteindre ces échelons.

4.5. Vie domestique et sexualité

Pour Charles Taylor, la morale bourgeoise développe une nouvelle conception du mariage et de la famille, tout en accordant une importance nouvelle et décuplée au sentiment et à la culture. Cette famille est dans son unité une autocratie patriarcale dirigée par un homme, véritable seigneur bourgeois régnant sur toute une hiérarchie de femmes, pour la plupart des domestiques, puis d'enfants. Paradoxalement, ce monde domestique inégalitaire proposait une « rééducation de la société » que la bourgeoisie libérale en tant que classe sociale entendait combattre dans la vie politique.

On a souvent pointé du doigt l'hypocrisie bourgeoise en matière sexuelle, en en faisant quasiment un trait distinctif de son éthique et de sa morale. Comme le rappelle Hobsbawm, « le monde bourgeois était hanté par le sexe, mais pas nécessairement par la promiscuité sexuelle¹⁴⁷ ». C'est cette idée qu'a explorée Michel Foucault dans son premier volume de *l'Histoire de la*

¹⁴⁶ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 229.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 318.

sexualité. Cette dernière, explique-t-il, concentre à partir du XVIII^e siècle toutes les questions relatives aux antinomies ancestrales (e.g. oppositions corps/âme, chair/esprit, instinct/raison, pulsion/conscience) sous la logique du désir : le sexe devient la raison de tout. C'est donc également à partir de sa problématisation, en faisant des comportements sexuels des objets de savoir, que s'organise désormais le dressage en vue d'une sortie hypothétique de l'animalité. Il y a toujours dans ce processus de rectification et d'édification d'un corps bourgeois un lien nécessaire entre le discours et le processus de dressage : la raison passe par le *logos* parce qu'il a une faculté d'ordonnancement de l'hétérogène qui permet l'adéquation de l'entendement à la nature des choses. L'instauration d'une technologie de la sexualité passe donc inévitablement par une incitation de la part des médecins et des professionnels à la mise en discours du sexe. La science de la sexualité repose essentiellement sur une véritable et inépuisable volonté de savoir, car le discours ordonne le corps, il le donne à voir en profondeur et l'éclaire de la lumière du *logos*. L'homme doit parler continuellement de lui, de son corps et de son sexe parce qu'il est soumis à un pouvoir ordonnateur qui aménage continuellement des « lignes de pénétration indéfinies¹⁴⁸ » pour scruter et rechercher toujours plus loin dans son corps des lieux de perversion. On constate en lisant Foucault que la réduction de l'homme à une unité homogène passe par une mécanique de pouvoir qui ordonne et « chasse le disparate en lui donnant une réalité analytique - typification, catégorisation, *taxinomia* - visible et permanente¹⁴⁹ ». Ce qui compte dans cette nouvelle genèse de l'homme c'est de prévenir l'équivocité, les « comportements polymorphes¹⁵⁰ » en les isolant et en les catégorisant. Isoler le trouble et stigmatiser l'*aléa* grâce à des dispositifs de pouvoir toujours plus inquisiteurs, voilà le credo de la bourgeoisie lorsqu'elle décide de se donner un corps.

¹⁴⁸ Michel Foucault, *op. cit.*

¹⁴⁹ Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

¹⁵⁰ Ibid.

Cette problématisation de la sexualité se répercute aussi à une échelle beaucoup plus large : celle de la société. Ainsi, la bourgeoisie va compléter une technologie sexuelle anatomique (i.e. les disciplines du corps) par une technologie biologique, une *biopolitique* qui va tenter de réguler la population en se concentrant sur les naissances, la mortalité, la durée de vie, etc. C'est toute la conduite sexuelle de la population qui devient alors un objet d'analyse et de régulation. La bourgeoisie se dote d'une sexualité pour se constituer comme un corps spécifique du social et cherche à travers une « gestion calculatrice de la vie » à affirmer sa conscience de classe. À cet égard, la bourgeoisie transpose dans des formes qui lui sont propres :

[...] des procédés utilisés par la noblesse pour marquer et entretenir sa distinction de caste; car l'aristocratie nobiliaire avait, elle aussi, affirmé la spécificité de son corps; mais c'était sous la forme du sang, c'est-à-dire de l'ancienneté des ascendances et de la valeur des alliances; la bourgeoisie, pour se donner un corps, a regardé à l'inverse du côté de sa descendance et de la santé de son organisme. Le "sang" de la bourgeoisie, ce fut son sexe.¹⁵¹

Peter Gay rappelle la règle du bourgeois devant les passions : abnégation et autodiscipline. Toutefois, il faut garder en tête que ce renoncement est en partie motivé par des instincts de conservation et la peur des maladies incurables telles que la syphilis. Le renoncement ne signifie pas que le bourgeois n'a point de passions, mais plutôt qu'il les contrôle, les réprime, les domine, les « raffine¹⁵² ». En fait, la sexualité bourgeoise était plus fréquente et plus riche qu'on ne le pense aujourd'hui, mais elle devait toujours être modérée : « puisque les instincts bruts, fussent-ils féminins, sont naturellement insatiables et effrénés, l'éducation morale du bourgeois digne de ce nom se devait de les dompter en les transformant en félicités civilisées

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵² Peter Gay, *op. cit.*, p. 48.

et aimables¹⁵³ ». Si l'homme du commun donne libre cours à ses pulsions et à ses appétits, le bourgeois bien discipliné, lui, se maîtrise car il croit aux vertus de la répression pulsionnelle et de la sublimation, c'est-à-dire de la transmutation des pulsions érotiques en activités artistiques ou intellectuelles (Peter Gay, 2005). À l'inverse de la pensée romantique qui affirme que la création est la libre expression des pulsions de l'individu, l'idéologie bourgeoise soutient que c'est l'autodiscipline qui, en transformant les pulsions, permet la création.

Enfin, l'observation d'une certaine retenue s'impose pour protéger la propriété et l'équilibre de la famille bourgeoise. Cette famille, explique Hobsbawm, était plus que l'unité sociale caractéristique de la société bourgeoise :

[...] son unité fondamentale d'entreprise et de propriété, liée avec d'autres unités analogues par un système d'échange femme-plus-possessions (la dot) [...] Tout ce qui affaiblissait l'unité familiale était inadmissible, et rien ne l'affaiblissait plus manifestement que la passion physique, qui conduisait à des mariages "mal assortis" (c'est-à-dire économiquement non désirables), éloignait les maris des épouses et compromettait des fortunes¹⁵⁴.

4.6. Le bourgeois et l'art

Le développement et l'enrichissement d'une bourgeoisie citadine qui se consacre davantage à la vie culturelle et l'élévation du niveau d'instruction

¹⁵³ Eric Hobsbawm, *L'Ère du capital*, op. cit., p.109.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 321.

vont profiter au marché de l'art et de la culture. À cet égard, Eric Hobsbawm écrit :

[...] peu de sociétés ont chéri les œuvres du génie créateur [...] plus que la bourgeoisie du XIX^e siècle. Peu de sociétés ont été plus qu'elle disposées à dépenser de l'argent pour les arts, et aucune auparavant n'a acheté autant de livres, d'objets, de tableaux, de sculptures, de bibelots, ni de billets de concert ou de théâtre¹⁵⁵.

Ève Chiapello rappelle ainsi qu'à partir du milieu du XIX^e siècle, les « produits artistiques » étaient désormais accessibles non seulement à la noblesse, mais également à des entités autres, telles qu'un segment grandissant de la classe moyenne, les gouvernements et autres instances publiques, ainsi que la bourgeoisie. Les fortunes que certains artistes de l'époque sont parvenus à amasser témoignent bien de l'essor de ces premiers marchés de masse dans le milieu des arts¹⁵⁶. C'est ainsi, nous dit-elle, qu'on peut expliquer l'énorme croissance du nombre d'écrivains au XIX^e siècle, qui double entre 1860 et 1895. Si l'attachement de la bourgeoisie à l'art semble évident, il faut se demander quel type d'art cette dernière affectionne et collectionne pour son plaisir personnel. Selon Arno Mayer (1983), sauf en de très rares exceptions, barons et grands bourgeois de ce monde se bornaient à collectionner de l'art classique. En effet, ces derniers préféraient investir dans les valeurs sûres (e.g. réalisme formaliste, conformisme à l'égard du passé, rectitude morale et religieuse) plutôt que dans les expériences modernistes, soit dans la coutume plutôt que dans la mode.

¹⁵⁵ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 377.

¹⁵⁶ Ève Chiapello, *Artistes versus managers le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, p. 39.

Cette bourgeoisie moderne sur le plan économique restait aussi soumise dans le domaine culturel que dans ses rapports sociaux et son comportement politique. En épousant les arts conventionnels et en achetant leurs produits, la bourgeoisie renforçait les classes dominantes et les cultures officielles qui étaient démesurément orientées vers le monde pré-industriel et bourgeois¹⁵⁷.

Pour Peter Gay, les goûts de la bourgeoisie en matière d'art se résument ainsi :

[...] un tableau devait être totalement achevé plutôt que jeté sur la toile à la manière d'une esquisse préliminaire – ce qui excluait les impressionnistes. Les formes et les couleurs devaient viser à restituer la réalité aussi fidèlement que le permettait la technique picturale – écartant ainsi un Gauguin, un Van Gogh, un Munch et *a fortiori* un Picasso du cercle des artistes acceptables. Et quand il s'agissait de nus, qui ne perdirent jamais la ferveur du public et figuraient toujours en abondance dans n'importe quelle présentation, le peintre était tenu d'obéir à ce que j'appelle l'impératif de la distance : il lui fallait idéaliser le corps nu plutôt que de peindre une personne réelle, et le situer, par ses attributs ou parfois par son seul titre, dans un pays lointain, à une époque reculée ou dans un contexte sacré. Éloigner le nu dans l'antiquité ou la mythologie, lui attribuer un nom symbolique porteur d'une dignité reconnue revenait à revêtir de décence le jeune modèle sensuel¹⁵⁸.

Par ailleurs, les classes dirigeantes entretenaient un rapport utilitaire avec l'art, s'en servant avant tout pour affirmer leur richesse et leur position (Mayer, 1983). Dans ce contexte, elles répugnaient à encourager les avant-gardes. Contrairement à la Renaissance, les nantis ne devinrent point des mécènes du modernisme, et les goûts classiques ne cédèrent que difficilement du terrain devant le modernisme. Une petite minorité de bourgeois sera

¹⁵⁷ Arno Mayer, *op. cit.*, p. 188.

¹⁵⁸ Peter Gay, *op. cit.*, p. 283.

toutefois attirée par des productions moins classiques en matière d'art. Ainsi, nombre d'artistes « modernes » seront issus de la bourgeoisie, tel que Manet, un grand bourgeois qui possédait en outre une technique académique impeccable. D'autre part, certains bourgeois seront les premiers créanciers de l'art moderne, comme le rappelle admirablement Pierre Assouline dans *Grâces lui soient rendues*¹⁵⁹, sa biographie du marchand d'art Paul Durand-Ruel, bourgeois notoire et défenseur acharné de l'art moderne.

4.7. Idéotype de la société bourgeoise: une société du devoir

La société moderne bourgeoise est une société du devoir, une société morale, hiérarchique et disciplinaire fondée sur des règles traditionnelles d'encadrement des comportements, notamment dans les rapports familiaux telle que l'obéissance au chef de famille et aux professionnels selon les modèles d'organisation hiérarchique du travail. La société industrielle, explique Vincent de Gaulejac, « fixe à l'individu des cadres sociaux (classe, sexe, métier, profession, habitat) qui définissent les contours d'identités stables et reconnues¹⁶⁰ ». L'individualité y est disciplinée et conforme aux quelques modèles en place et se fonde sur un respect du partage entre ce qui est permis et ce qui est défendu. La vie dans la société moderne est vécue comme un destin collectif, on ne choisit pas vraiment ce que l'on veut devenir, mais l'on reproduit les rôles et les mœurs que les cadres sociaux et familiaux rigides nous ont inculqués. Les individus se fondent dans leurs

¹⁵⁹ Pierre Assouline, *Grâces lui soient rendues : Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, Paris, Plon, 2002.

¹⁶⁰ Vincent de Gaulejac, « L'individu-sujet face aux contradictions des sociétés hypermodernes », dans *Être en société. Le lien social à l'épreuve des cultures*, sous la dir. d'André Petitat, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 48.

rôles et reproduisent l'ordre social. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de constater que les clivages sociaux structurent les affrontements politiques et que l'appartenance politique représente une dimension indissociable de l'identité familiale. Cette société, résume Ehrenberg, « est de devoir et de destin dans la vie privée : la conception de la relation individu-société consiste à protéger la société des excès ou des déviances de l'individu en le maintenant dans un cadre strict : la relation est d'opposition¹⁶¹ ».

¹⁶¹ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi*, Éd Odile Jacob, Paris, 1998, p.62

Tableau 1.4
Idéaltype de la société bourgeoise

Acte fondateur, genèse
<ul style="list-style-type: none"> • Double révolution économique et politique.
La bourgeoisie
<ul style="list-style-type: none"> • Classe intermédiaire et supérieure de la société qui a le pouvoir politique, économique, marchand et éducatif.
L'éthique bourgeoise
<ul style="list-style-type: none"> • Place centrale du libéralisme (considéré comme la seule politique à se mettre au service du développement, de la raison, du capitalisme, de l'entreprise privée, de la technologie, de la science et de l'histoire et du progrès); • Libéralisme politique et économique (valorise l'égalité, la vie ordonnée, la paix, le commerce, les biens, la production, le travail); • Évangile du travail : Le travail produit de la richesse, des biens matériels, mais aussi des biens immatériels, de la morale; • La tempérance : rapport conservateur à l'argent et où l'épargne prédomine valeurs de modération, de contrainte; • Abnégation et autodiscipline : vertus de la répression pulsionnelle et de la sublimation, c'est-à-dire de la transmutation des pulsions érotiques en activités artistiques ou intellectuelles.
L'individualisme bourgeois
<ul style="list-style-type: none"> • Individualisme quantitatif : fruit d'une alliance entre le libéralisme philosophique et politique; • Être humain générique, homme universel et libre; • Individu libre et autonome grâce à un contrat artificiellement passé entre toutes les parties du corps social; • Valorisation d'un « homme économique », ascétique, mesuré, tempéré et travaillant.
Goûts
<ul style="list-style-type: none"> • Goûts conservateurs (art classique); • Rapport utilitaire à l'art : permet d'affirmer sa richesse et sa position; • Le bourgeois répugne à encourager les avant-gardes.
Société du devoir
<ul style="list-style-type: none"> • Société morale, hiérarchique et disciplinaire fondée sur des règles rigides d'encadrement des comportements; • Les individus se fondent dans leurs rôles et reproduisent l'ordre social.
Idée maitresse ou idéaltype de la société bourgeoise
<ul style="list-style-type: none"> • La bourgeoisie est la classe qui a le pouvoir politique, économique, marchand et éducatif; • Elle valorise une pensée rationaliste et scientiste, ainsi qu'un libéralisme politique et économique; • Au niveau identitaire, la bourgeoisie assume un individualisme quantitatif qui s'affirme dans le travail et le respect des règles rigides d'encadrement des comportements.

CONCLUSION : IDÉALTYPE DE LA MODERNITÉ SOCIALE

Cette première partie très descriptive nous permet de construire notre objet théorique et de proposer une définition idéaltypique de la modernité sociale. Nous définirons donc la modernité sociale comme suit : la modernité sociale est un idéaltype au sens de Weber, une construction théorique qui tente de correspondre à une réalité empirique historique. Cette réalité s'inscrit dans la continuité d'une triple révolution scientifique, économique et politique :

- La première suggère que tous les phénomènes (sociaux ou physiques) peuvent être exprimés à l'aide de lois mathématico-physiques et que ces lois sont régies par un système physique global;
- La seconde annonce une société guidée par le telos de la croissance économique et qui repose sur la concurrence des entreprises privées organisées rationnellement;
- La troisième enfin consacre le règne de la bourgeoisie, classe qui détient outre le pouvoir politique, le pouvoir économique, marchand et éducatif. La bourgeoisie valorise un libéralisme politique et économique ainsi qu'un individualisme quantitatif qui s'affirme dans le travail et le respect des règles rigides d'encadrement des comportements et qui sont rendues légitimes par la mise en place artificielle d'un contrat social.

Cette définition est proche de celle qu'avait énoncé Max Weber qui définissait, rappelons-le, la modernité comme un processus de rationalisation où prédominent de plus en plus l'esprit de calcul, la quantification, la mécanisation, la rationalité instrumentale et le mode d'organisation bureaucratique. Elle a cependant l'avantage de mettre aussi l'accent sur l'économie, le politique et l'individu.

DEUXIÈME PARTIE

LA CRITIQUE ARTISTE DE LA MODERNITÉ

INTRODUCTION

Le but de cette section sera d'isoler et de décrire les fondements philosophiques, historiques et culturels qui ont présidé à la construction et au développement d'une « critique artiste » de la modernité. Nous montrerons dans le détail comment cette dernière a pris forme et s'est constituée pour devenir à la fin du XIX^e siècle un monde en soi, un ensemble plus ou moins homogène de théories philosophico-esthétiques qui prenaient toutes pour but la réalisation et l'exaltation de soi dans l'absolu d'une subjectivité totale et créatrice.

Les premiers éléments de critique de la modernité sociale peuvent être identifiés dans la critique romantique de la philosophie des Lumières dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et plus largement dans une opposition aux valeurs de la société industrielle et capitaliste bourgeoise. Toutefois, quand on cherche à définir le romantisme et à le circonscrire à quelques thèmes, on est très vite confronté à un problème majeur : l'immense hétérogénéité des préoccupations, des valeurs, des formes culturelles portées par les artistes qualifiés de « romantiques », sans oublier les grandes disparités régionales dans une Europe encore loin d'être pensée dans son unicité. Le romantisme est un mouvement historique, littéraire, politique, artistique, musical, pictural qui recouvre une multiplicité de formes esthétiques. Dans ce contexte, le risque qu'encourt tout chercheur qui tente de réaliser une étude sur le sujet est de se retrouver avec une liste non exhaustive de thèmes communs ressemblant davantage à une énumération qu'à une synthèse, tout en ayant peu de valeur herméneutique. Ainsi, une des méthodes d'analyse souvent employées consiste à écrire un chapitre pour chacune des caractéristiques que l'on prête au romantisme : culte de la vie, importance de l'expérience et de l'impression personnelle, culte des émotions fortes, rôle

majeur de l'activité créatrice, puissance infinie de l'amour, culte de la liberté, intérêt pour le mythe, le folklore, nostalgie de la période médiévale, etc. Cette méthode, même si non dénuée de légitimité, ne peut être parfaitement pertinente pour notre propos. Le sociologue ne peut se satisfaire d'une énonciation sans fin, sans concept unificateur duquel il pourrait extraire un certain idéaltype. Une seconde méthode vise à analyser le romantisme à travers ses disparités régionales. On pourrait comparer le romantisme à une hydre à trois têtes : l'une allemande, l'autre anglaise et la troisième française. Ces études distinguent généralement un proto-romantisme anglais qui voit le jour autour de 1760 avec les *Graveyard Poets* comme Blair et son *Élégie d'un cimetière de campagne*. Repris par des romanciers de l'heure, tel Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764), l'univers de Blair donne naissance à un nouveau genre esthétique littéraire et pictural appelé gothique.

Le mouvement gothique s'oppose au classicisme fondé sur la raison et cherche à explorer les tréfonds de l'âme humaine comme la folie et la cruauté. Cette analyse géographique du romantisme se déplace ensuite vers Iéna, ville universitaire allemande qui a vu à la fin du XVIII^e siècle plusieurs intellectuels et poètes se réunir autour des frères Friedrich et August Wilhelm Schlegel, ainsi que de l'éphémère revue de l'*Athenäum*, fondée en 1798 par ces derniers. Ce que l'on nommera « le cercle de Iéna », c'est ce premier cercle romantique, que Novalis appelle aussi dans ses manuscrits de 1798 « le Directoire philosophique de l'Allemagne » et duquel on est en droit d'attendre « un nombre infini de choses¹⁶² ». Comme l'écrit le spécialiste du romantisme Olivier Schefer en introduction de sa réédition de textes de Novalis réunis sous le nom de *Semences*, « le premier romantisme allemand est une aventure aussi bien individuelle que collective, en laquelle le singulier

¹⁶² Novalis, *Le monde doit être romantisé*, Paris, Éd. Allia, 2002, p. 21.

et le communautaire ne cessent de s'entrecroiser et de se nourrir¹⁶³ ». La revue regroupe au départ un cercle restreint d'intellectuels et de poètes parmi lesquels Novalis, Goethe, Tieck, Schleiermacher et Schlegel. Le but de la publication concentrait en lui-même toutes les aspirations de ce courant naissant : réconcilier poésie et philosophie, artistes et critiques, Antiquité et modernité.

Enfin en France, le romantisme prend une orientation un peu différente et ne s'affirme qu'avec la Restauration. Moins marqué par le rejet de la philosophie des Lumières, le romantisme français porté par Georges Sand, Chateaubriand ou encore Victor Hugo, marque plutôt le désespoir d'une génération face au pouvoir politique impérial. Son unité est à cet égard plus difficile à cerner.

Le dernier angle d'attaque usité pour tenter d'expliquer le romantisme consiste à l'aborder en isolant quelques grands thèmes généraux qui donnent corps à des sensibilités romantiques particulières. On peut ainsi distinguer le sentimentalisme d'un Rousseau, qui met l'accent sur les éléments émotifs ou émotionnels de l'âme humaine, puis le naturalisme du Sturm und Drang et des romantiques germaniques qui proclament la souveraineté de la passion et le culte de la vie, ainsi que l'orientalisme de Delacroix, Chateaubriand, Lamartine, Flaubert (*Salammbô*) et Nerval, qui voyageront en Orient¹⁶⁴. Ce dernier thème pourrait être à la fois le christianisme romantique dont se

¹⁶³ Novalis, *Semences*, Paris, Éd. Allia, 2004, p. 8.

¹⁶⁴ À partir de la fin du XVIII^e siècle, mais plus particulièrement avec la campagne d'Égypte menée par le général Bonaparte, l'Orient devient un lieu mythique et merveilleux synonyme d'exotisme et de mystère, réceptacle des fantasmes européens. L'Orient alimente une nostalgie romantique des origines et répond au désir romantique de retrouver un âge d'or de l'humanité conservé dans une culture « protégée » des errements de la civilisation, une culture sauvage, primitive et pure de tout matérialisme.

drape Chateaubriand, aussi celui qui existe aussi profondément chez les romantiques allemands comme Herder par exemple. Ces auteurs chrétiens compareront le destin contemporain d'une Europe en guerre à la chrétienté unie du Moyen Âge. Dans la troisième partie du deuxième livre du *Génie du christianisme*, Chateaubriand affirme la supériorité des penseurs chrétiens, inspirés par le mystère de la Nature, par rapport au pur rationalisme scientifique des Lumières. Ces trois méthodes ont leurs qualités et leurs défauts, il n'en demeure pas moins qu'elles manquent d'un axe fédérateur capable de réunir ces multiples manifestations autour de qualités communes; c'est ce que nous tenterons de réaliser dans les prochaines pages.

Rappelons en premier lieu que le romantisme naît en même temps que deux révolutions : la révolution industrielle, marquée par une accélération de l'industrialisation, de la productivité et de l'urbanisation, puis une révolution démocratique et nationaliste dont la Révolution française constitue la forme la plus radicale. Face à ces bouleversements, le romantisme - ou les auteurs dits romantiques - occuperont des positions souvent ambiguës où se mélangent sentiments d'admiration envers les idéaux de liberté, et critiques des nouvelles conditions matérielles des travailleurs urbains et des guerres incessantes. Nous ferons toutefois l'hypothèse qu'il est possible de dégager de ces contradictions une certaine unité s'articulant autour de deux positions : l'une négative et l'autre positive.

i. La position négative

La position négative tenue par les acteurs du romantisme est une réaction à la philosophie des Lumières et au monde industrialo-capitaliste naissant. Elle

critique notamment le processus de dépoétisation qu'engendre une philosophie fondée sur la raison. Nous retiendrons, pour illustrer cette position négative, l'ouvrage de référence de Zeev Sternhell intitulé *Les anti-Lumières*¹⁶⁵ ainsi que l'étude désormais classique de Michael Löwy et Robert Sayre intitulée *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*¹⁶⁶. La thèse de Zeev Sternhell propose de retracer la naissance à la fin du XVIII^e d'une culture politique, voire d'une seconde modernité, opposée aux principes fondamentaux de la philosophie des Lumières. L'originalité de la thèse de Sternhell est d'inscrire l'opposition entre les Lumières et les anti-Lumières sur le long terme. En effet, selon cet auteur cette opposition tisse la trame de l'histoire occidentale depuis trois cents ans. Dans cet ordre d'idées, la philosophie des Lumières ne constitue pas un corpus d'idées bien structurées, elle doit plutôt être entendue comme une tradition intellectuelle qui repose toutefois sur quelques dénominateurs communs :

- Les Lumières sont une réflexion sur les conditions de possibilité de la pensée. Les philosophes « éclairés » cherchent ainsi à établir un concept universel de raison permettant de libérer l'individu de toutes contingences (e.g. traditions, particularismes locaux, croyances non vérifiées, mythes), c'est-à-dire de son état de minorité. La philosophie des Lumières prône ainsi la victoire progressive de la raison et de l'entendement sur la coutume et les préjugés (Voltaire et Diderot);
- La philosophie des Lumières voue un culte à la science abstraite, à l'esprit géométrique et à la réduction mécaniste des formes individuelles;
- La philosophie des Lumières, enfin, est une philosophie intimement optimiste qui s'accorde à une promesse de progrès synonyme de bonheur individuel et de liberté.

¹⁶⁵ Zeev Sternhell, *Les anti-Lumières une tradition du XVIII^e siècle à la guerre froide*, Paris, Gallimard, 2010.

¹⁶⁶ Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

L'étude de Löwy et Sayre a elle aussi plusieurs qualités non négligeables : elle s'aligne tout d'abord sur une sociologie de la culture qui privilégie une approche compréhensive. Cette analyse a aussi le mérite de donner une unité au mouvement romantique : un mouvement qui s'énonce selon eux comme une vaste critique des Lumières ainsi que de la modernité, et par extension du mode de vie de la société capitaliste bourgeoise. Chez Michael Löwy et Robert Sayre, le concept de modernité est emprunté au sociologue Max Weber, qui le définit comme un processus de rationalisation conduisant à un désenchantement du monde, soit une dissolution des repères symboliques d'ordre mythologique et religieux. Si Michael Löwy et Robert Sayre éprouvent une certaine fascination pour le romantisme, Zeev Sternhell y voit les racines du fascisme européen. Malgré que les visées qui les animent soient différentes, la pensée de ces deux auteurs concordent sur plusieurs points : que le romantisme est par essence une réaction au matérialisme de la société industrielle, ainsi qu'au rationalisme hérité de la Renaissance et des Lumières. Ce n'est donc pas un hasard si le romantisme prend son essor dans les trois pays européens les plus développés : l'Allemagne, la France et l'Angleterre. « Le romantisme représente une critique de la modernité, c'est-à-dire de la civilisation capitaliste moderne, au nom de valeurs et d'idéaux du passé (précapitaliste, prémoderne). On peut dire que le romantisme est, depuis son origine, éclairé par la double lumière de l'étoile de la révolte et du soleil noir de la mélancolie (Nerval)¹⁶⁷ ». Friedrich Nietzsche dans *Le gai savoir*¹⁶⁸ faisait lui aussi état de cette mélancolie en affirmant que le XIX^e siècle s'opposait en tous points, par son pessimisme philosophique, à l'optimisme du XVIII^e siècle. Si le siècle des Lumières fut animé de la croyance en la progression de l'humanité par le biais de la connaissance, de la

¹⁶⁷ Charles Taylor, *Les sources du moi*, op. cit., p. 30.

¹⁶⁸ Friederich Nietzsche, *Du gai savoir*, Flammarion, milles et une page, Paris, 2000

lutte contre l'obscurantisme et pour l'émancipation et le progrès de la condition humaine, ce ne sera plus le cas dès les prémices du romantisme avec entre autres Hamann, Novalis et Herder.

ii. La position positive

La position positive annonce des revendications identitaires, une lutte pour l'indépendance du moi porté par l'expérience sensorielle et artistique. Pour le philosophe Charles Taylor¹⁶⁹, c'est sous la plume d'auteurs romantiques comme Herder qu'émerge une nouvelle conception du soi dans laquelle prédomine l'intériorité et l'individualité fondée de plus en plus sur des valeurs d'originalité, d'authenticité et de sincérité. Taylor voit dans cette « expression de la singularité¹⁷⁰ » un des thèmes majeurs de la modernité.

¹⁶⁹ Charles Taylor, *Les sources du moi*, op. cit., p. 17.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 461.

CHAPITRE I

L'ARTISTE ROMANTIQUE

Tant pour Michael Löwy, Robert Sayre, Zeev Sternhell que pour Charles Taylor, le romantisme est d'abord une réaction contre l'hégémonie de la pensée des Lumières portée par les auteurs français, très à la mode dans les différents États et duchés germaniques. Dès ses prémices, avec Johann Georg Hamann, la pensée romantique exprime une certaine antipathie, voire d'une résistance farouche à l'égard de l'esprit éclairé et de la pensée rationaliste portés par des philosophes comme Kant, Voltaire, Hume et Diderot.

Nous ne partirons pas ici, comme c'est souvent le cas, des frères Schlegel pour écrire l'histoire du romantisme allemand. Nous préférons remonter un demi-siècle en amont à la recherche d'un auteur longtemps oublié et qui a posé, avant le groupe de l'*Athenäum* et même avant le Sturm und Drang, les bases thématiques du romantisme allemand. Cet auteur, c'est Johann Georg Hamann (1730-1788), intellectuel germanique originaire de Königsberg, presque inconnu dans les mondes francophone et anglophone. Son influence est toutefois facilement retraçable et c'est d'ailleurs l'entreprise qu'a réalisée Frederick Beiser, spécialiste du romantisme et de l'idéalisme allemand dans un livre devenu depuis une référence académique incontournable, *The Fate of Reason: German philosophy from Kant to Fichte*¹⁷¹. Dans ce texte, Frederick Beiser décrit un héritage intellectuel impressionnant et fait de

¹⁷¹ Frederick C Beiser, *The fate of reason German philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.

Hamann l'initiateur du *Sturm und Drang*. Il sera un mentor pour un autre auteur que nous analyserons en détail, Novalis, et aura une grande influence sur des auteurs aussi importants que Goethe, Jacobi, Hegel, Kierkegaard, Lessing et Mendelssohn. En 1812, Friedrich Schlegel, qui aura été son élève, sera un des premiers à écrire un essai sur sa philosophie.

1.1. Johann Georg Hamann

Né en 1730 à Königsberg, Johann Georg Hamann entreprend dès l'âge de 16 ans, des études de philosophie, théologie, droit, littérature, philologie et rhétorique. Il quitte l'université sans les achever et occupe plusieurs postes sans importance avant de prendre le chemin de l'Angleterre entre 1757 et 1758, dans le cadre d'une mission commerciale. Ayant un penchant pour la mélancolie et l'hypocondrie, il éprouve très vite des difficultés d'ordre psychologique et économique qui l'amènent à se tourner vers le christianisme. De retour à Königsberg, il trouve un emploi de traducteur, dans lequel il est chargé de traduire des correspondances officielles entre la Prusse du Grand Frédéric (qui incarne à l'époque la philosophie des Lumières) et les autres États européens.

Dans un texte intitulé *Aesthetica in Nuce. Métacritique du purisme de la raison pure*, Hamann attaque de front l'autorité de la philosophie rationaliste et l'esprit des Lumières qui prédominent au milieu du XVIII^e siècle en proposant une critique historique et théorique. Il s'attaque à la métaphysique de l'universel qui tend à transformer le sujet en pur sujet universel, mais abstrait. Depuis Descartes, explique-t-il, « le moi [...] est transformé en

raison universelle au moyen de l'abstraction¹⁷² ». Pour le germaniste français Henri Lichtenberger, Hamann énonce ici une des premières critiques de la modernité :

Dans le moment même où le rationalisme développe ses conséquences, l'homme découvre, inversement, qu'il n'est pas uniquement une créature de raison, mais que l'humain pris dans sa totalité dépasse infiniment la sphère du conscient et du rationnel¹⁷³.

Hamann n'est toutefois pas complètement opposé au concept de raison, il s'oppose plutôt à une conception totalisante et hypostasiée de cette dernière qui se croit à tort dégagée du sort des hommes et de Dieu. À ce propos, il donne une définition « postmoderne » avant l'heure de la physique qui n'est pas une description de ce qu'est réellement la nature, mais une manière possible de la comprendre : « Chaque enseignement a ses mesures, son temps et son âge¹⁷⁴ ». La philosophie d'Hamann est aussi l'opposée naturelle de la philosophie kantienne qu'il dénonce comme étant un « édifice dogmatique¹⁷⁵ ». Fait intéressant, d'après Frederick Beiser, Kant - père de l'*Aufklärung* - et Hamann, le précurseur du Sturm und Drang, habitaient à quelques kilomètres l'un de l'autre dans la ville prussienne de Königsberg, et se connaissaient personnellement¹⁷⁶. Entre 1759 et 1788, ils échangeront d'ailleurs sur une base régulière, ce qui stimulera la confrontation des idées. Ce conflit ouvert incarne à lui seul la rivalité entre deux philosophies aux antipodes. Rappelons que pour Kant, la modernité guidée par la raison est

¹⁷² Johann G. Hamann, *Aesthetica in nuce: metacritique du purisme de la Raison pure et autres textes*, Librairie philosophique J. Vrin, 2001, p. 23.

¹⁷³ Albert Béguin, *Le romantisme allemand*, Meaux, 10/18, 1966, p. 427-428.

¹⁷⁴ Johann G. Hamann, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 136.

¹⁷⁶ Frederick C Beiser, *The fate of reason German philosophy from Kant to Fichte*, *op. cit.*, p.18.

porteuse de valeurs universelles qui donnent à l'individu les outils pour s'affranchir de toute tutelle religieuse ou politique et lui permettre de devenir un individu libre et autonome. Lorsqu'il se demande à quoi résumer l'esprit de la philosophie des Lumières, Kant répond par une locution latine empruntée à Horace : « *Sapere aude!* », aie le courage de te servir de ton propre entendement! La philosophie des Lumières encourage l'individu à penser par lui-même et à se libérer des attaches traditionnelles, des anciennes hiérarchies et de l'autorité transcendante. Elle récusé le pouvoir de la coutume porteuse de préjugés et cherche à se départir des vieilles institutions inégalitaires. Cette pensée est résumée par Diderot dans son *Encyclopédie*, quand il invite l'intellectuel à fouler aux pieds le préjugé, la tradition, l'ancienneté, le consentement populaire, l'autorité, en un mot tout ce qui subjugue la foule des esprits. La révolte romantique contre les Lumières qui s'amorce avec Hamann, explique Zeev Sternhell, doit à cet égard être qualifiée de révolte contre les « Lumières françaises, ou plutôt les Lumières franco-kantiennes¹⁷⁷ ». Les romantiques allemands, dans leur grande majorité, refusent l'universel des Lumières et y opposent le culte du particulier. Ils dénoncent la capacité de l'individu à être le maître du monde et opposent à l'homme des Lumières, pour qui seul le monde extérieur existe, un nouveau culte de l'intimité. Pour Hamann, le grand problème de l'*Aufklärung* est la pureté du concept de raison. Il reproche d'ailleurs à Kant de vouer un culte à cette idole et de croire à la réalité de cette pure abstraction. Dans son ouvrage, Frederick Beiser rappelle une anecdote éclairante : dans sa correspondance personnelle, Hamann décrit Kant comme le « *warden of the mint*¹⁷⁸ » ou « gardien de la monnaie ». Son jugement critique ressemble à une table de conversion où toute chose trouve des équivalences comptables et métriques dans ce bas-monde. Toujours selon

¹⁷⁷ Zeev Sternhell, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁸ Frederick C Beiser, *The fate of reason German philosophy from Kant to Fichte*, *op. cit.*, p. 26.

Hamann, la raison universelle des Lumières se confond avec l'esprit comptable et mécaniste. Cette métaphore intrigante s'expliquerait par l'affection toute particulière de Kant pour la figure de Newton, qui fut un siècle plus tôt Royal Mintmaster, directeur de la Monnaie royale.

Par ailleurs, Hamann dénonce le but de la critique kantienne d'établir l'autonomie de la raison, car cette dernière n'est en rien autonome, ni universelle, mais s'incarne plutôt dans un contexte social et historique particulier. Il cherche ainsi à replacer la raison dans un contexte, comme le produit de forces culturelles et sociales. Pour ce dernier, le *logos* s'ancre indéniablement dans un *topos*. Cette idée aura une grande influence sur la prochaine génération et notamment sur le jeune Johann Gottfried Herder, de 14 ans son cadet. La philosophie de Herder s'attachera ainsi à ancrer la pensée dans un territoire, à tronquer la raison pour des raisons particulières. Dans un pamphlet intitulé *Autre philosophie de l'histoire* et rédigé à l'été 1774, Herder affirme que chaque nation particulière est traversée par une rationalité qui lui propre, cette dernière étant cultivée par les habitudes et les traditions locales. Dans cette optique, chaque peuple possède sa raison, son *Volksgeist* ou génie populaire, c'est-à-dire une inspiration unique. La pensée de Herder s'enracine dans l'idée de peuple, de nation et de langue commune - en l'occurrence ici la langue allemande - et défend une conception organique de la nation fondée sur une communauté d'hommes partageant une même culture : le peuple, ou *Volk*. Le peuple allemand serait, de par sa nature spécifique et son histoire, le peuple de l'imagination, de la nature et du mythe. En témoignerait une littérature qui serait différente de la littérature abstraite et philosophique des autres peuples d'Europe, dont la France. Les frères Grimm, seraient un bon exemple de cet esprit, ayant rassemblé tous les contes de la tradition orale germanique. Pour les romantiques allemands, il

convient de replonger le peuple dans son histoire, une histoire qui signifie aussi un retour à la nature, une relation mystique à la Terre, une vénération de l'identité collective, du génie national et un culte de l'*âme collective*. Pour l'historien israélien Zeev Sternhell, le philosophe et linguiste allemand Johann G. Herder figure lui aussi parmi les premiers penseurs d'une contre-modernité qu'il appelle à la suite de Nietzsche : anti-Lumières. Alors que les penseurs des Lumières défendent un universalisme politique soutenant que l'État doit transcender les particularités locales pour affranchir les individus des déterminismes, Herder affirme au contraire que la culture et les particularités locales - telles que langues, religions, races - priment sur l'ordre politique. Énième point de friction entre Kant et Hamann : la vision du futur. Pour Kant, l'usage de la raison conduit inévitablement à la vérité et ouvre naturellement sur une période d'optimisme encore jamais vue dans l'histoire. La position d'Hamann est drastiquement opposée : l'homme est soumis au courroux divin, tel Job, archétype du bon croyant dont la foi est sans cesse mise à l'épreuve : « *Reason discovers nothing more for us than what Job saw – the misery of our birth – the advantage of the grave – the uselessness and inadequacy of human life*¹⁷⁹ ».

Hamann est un spécialiste des langues et aime rappeler que ces dernières s'inscrivent dans un ancrage historique et culturel qui façonne à son tour une façon de penser qu'il appelle « l'ancrage linguistique de la pensée ». Il défend une position du langage dans laquelle l'expression des sentiments, des passions à travers notamment l'utilisation de symboles, prend le dessus sur une analyse logique. C'est ici un autre point de friction avec la philosophie des Lumières, pensée qui se refuse à penser le langage dans ses dimensions particularistes. En effet, pour les penseurs des Lumières, le langage est un

¹⁷⁹ Frederick C Beiser, *The fate of reason German philosophy from Kant to Fichte*, op. cit., p.31.

simple outil, un instrument de communication composé de signes indépendants de la connaissance, un processus purement intellectuel. Le langage est un mode d'expression rationnel utilisé pour créer et diffuser le savoir. De ce point de vue, il s'inscrit dans une rhétorique de la clarté, elle-même incluse dans le projet d'une purification de la philosophie qui rejette la dimension poétique et métaphorique du langage. Le langage doit être transparent, il doit représenter le monde et doit se conformer à la pensée : c'est essentiellement un système passif de signes purs et rationnels servant à communiquer le plus fidèlement possible une idée, sans emprunter de détours métaphoriques ou poétiques. L'accent est mis sur le signifié, le langage devant permettre une adéquation parfaite et idéale entre le signifiant, le mot, et son idée. Pour Hamann au contraire, le symbolisme et l'imaginaire sont à la source du langage et de la communication. Le langage a un rôle de médiation dans notre représentation du monde et il ne doit pas être considéré comme un rideau qui nous en voile la vraie compréhension, mais comme l'outil privilégié et divin de sa découverte :

Every phenomenon of nature was a word — the sign, symbol and pledge of a new, mysterious, inexpressible but all the more intimate union, participation and community of divine energies and ideas. Everything the human being heard from the beginning, saw with its eyes, looked upon and touched with its hands was a living word; for God was the word¹⁸⁰.

Hamann insiste sur la complexité et la liberté intrinsèque du langage qui ne peut être réduit en un système conceptuel absolu qui cherche à catégoriser et figer les faits. La richesse de l'expérience, de la vie, de la sensibilité s'effrite quand on cherche à réduire le langage à un objet de science restrictif et particulier. Le langage se retrouve impuissant à dire l'essentiel, il devient

¹⁸⁰ Ibid.

violence contre ce qui communiqué. Comme le résume Hamann, collecter les faits « est la tâche du savant; les interpréter, celle du philosophe; [...] – les mettre en forme est la modeste part du poète¹⁸¹ ». Au-delà de la question du langage, c'est plus globalement la question de la vérité qui dissocie Hamann des penseurs des Lumières. Chez ce dernier en effet, la vérité n'est jamais unique, mais toujours plurielle. Toute vérité qui tente de prendre un caractère absolu devient une violence vis-à-vis de la réalité. « La nature est aussi peu soumise à une approximation aveugle qu'à des lois éternelles, et les données naturelles se laissent pénétrer aussi peu par les caractères que par les raisons d'État¹⁸² ».

1.2. Novalis

L'histoire de la réception de Novalis, est emblématique de celle du romantisme allemand en général – particulièrement de l'école d'Iéna – demeuré jusqu'à une date récente peu ou mal lu en France. Toutefois, depuis une quinzaine d'années, plusieurs traductions du corpus novalisien ont été rééditées ce qui a permis une redécouverte et une relecture de ce penseur méconnu. On doit notamment cette redécouverte aux travaux de traduction d'Olivier Schefer et de Laurent Margantin. Poète philosophe chrétien dont la vie est marquée par la mort précoce de sa fiancée Sophie von Kühn en 1795, Novalis a un parcours fort semblable à celui de son prédécesseur, Hamann. « Dieu est l'esprit des esprits¹⁸³ ». La tragédie du décès laisse derrière elle un homme blessé qui se rapproche parfois du mysticisme symboliste, voire de l'illuminisme, mais que les historiens préfèrent placer du côté du

¹⁸¹ Johann Georg Hamann, *op. cit.*, p.18.

¹⁸² *Ibid.*, p.109.

¹⁸³ Novalis, *op. cit.*, p. 21

« romantisme philosophique¹⁸⁴ », c'est-à-dire à l'intérieur de la réflexion philosophique post-kantienne dans les états germaniques. Tout comme Hamann, Novalis s'oppose à la théorie kantienne d'un « sujet transcendantal », soit d'un sujet de connaissance et de « science ». Comme le décrit en détails Renaud Lejosne-Guigon dans un article éclairant :

[...] loin d'opérer une rupture irrationaliste avec l'*Aufklärung*, la critique de Novalis constitue un approfondissement du criticisme transcendantal qui vise à élargir les notions de raison, de connaissance et de monde en remontant à une intuition où perception et création ne sont pas dissociables¹⁸⁵.

Néanmoins, il est en ce point très proche de la philosophie de Hamann qui proposait lui aussi de réconcilier les opposés que la raison instrumentale avait tenté de séparer : la sensibilité – ou l'expérience des sens – et l'entendement, la raison, en faisant de la raison une raison sensible :

La sensibilité et l'entendement, les deux branches de la connaissance humaine, ne proviennent-elles pas d'une racine commune, mais qui nous est inconnue, si bien que les objets nous sont donnés par l'une et pensés (compris et conceptualisés) par l'autre : à quoi bon une séparation si violente et si illicite de ce que la nature a assemblé?¹⁸⁶

Une des premières critiques de Novalis à l'égard de l'*Aufklärung* prend place à l'intérieur des *Hymnes à la nuit V* parus dans l'*Athenaeum* en 1798. Novalis

¹⁸⁴ Le terme « romantisme philosophique » a été forgé pour distinguer cette pensée de celle de l'idéalisme allemand et de sa triade Fichte-Schelling-Hegel, triade elle-même hégélienne et devenue ensuite classique, voire scolaire.

¹⁸⁵ Lejosne-Guigon, Renaud, *Littérature & philosophie mêlées : Novalis & la forme poétique de la vie*, [En ligne], < <http://www.fabula.org/revue/document6804.php> >.

¹⁸⁶ Johann Georg Hamann, *op. cit.*, p. 146.

y décrit un monde désenchanté, glorifiant l'abstraction, méprisant la nature et où les dieux ont pris la fuite.

Les dieux disparurent avec leur cortège. La nature demeura solitaire et sans vie, attachée par la chaîne d'airain du nombre aride et de la stricte mesure. Comme poussière au vent l'épanouissement immense (*unermesslich*) de la vie se décomposa en des paroles obscures. La foi magique et l'imagination (*Phantasie*), sa céleste compagne, qui transforme et relie toute chose, s'enfuirent. Un vent du nord glacé souffla hostile sur les plaines transies¹⁸⁷.

Sous une forme plus virulente encore, il réitère un an plus tard son rejet des Lumières dans son essai *Europa*, qui ne fut pas publié dans la revue de l'*Athenaeum* :

La lumière était devenue leur mascotte en raison de son obéissance mathématique et de son impertinence [...] et ainsi ils appelèrent d'après elle leur grande entreprise, *Aufklärung*. [...] Si apparaissait quelque part la vieille superstition en un monde plus élevé ou autre chose du genre, on sonnait de tous côtés l'alarme pour étouffer dans la cendre si possible la dangereuse étincelle par la philosophie et le *Witz* [...] La France défend un protestantisme laïcisé¹⁸⁸.

Cette critique du désenchantement que mettent par écrit Hamann et Novalis sont les premières manifestations de la critique artiste. Elle dénonce la généralisation de la pensée rationnelle et de l'esprit de calcul propre à la

¹⁸⁷ *Werke I*, 165, München, Carl Hanser, 1978 (cité *Werke*) (sauf indication contraire, les traductions sont de moi). Dans " Qu'est ce que les Lumières pour le romantisme? " Chimie, *Witz*, maximes et fragments : Friedrich Schlegel et Chamfort, Denis Thouard, C.N.R.S. / Université Charles-de-Gaulle Lille 3

¹⁸⁸ Novalis, *La Chrétienté ou l'Europe*, 1799, Novalis, *Werke II*, 741-743. Cité par Carl Hanser, 1978 dans " Qu'est ce que les Lumières pour le romantisme? " Chimie, *Witz*, maximes et fragments : Friedrich Schlegel et Chamfort, Denis Thouard, C.N.R.S. Université Charles-de-Gaulle Lille 3

science moderne et aux Lumières, qui imposent quant à elles une conception univoque du réel, réduite à un seul niveau de réalité observable et manipulable. Cette unidimensionnalité du réel conduit naturellement au désenchantement du monde : les Dieux et la nature disparaissent, seules demeurent les abstractions. Pour le philosophe canadien Charles Taylor, les premiers romantiques prennent conscience d'une rupture avec le monde. Hamann et Novalis suggèrent que l'individu « s'est coupé des vastes horizons sociaux et cosmiques qui régentaient son existence », il a abandonné la croyance en un ordre cosmique, une « grande chaîne des êtres qui assignait à chacun une place dans la société¹⁸⁹ ». À cet égard, la critique de la modernité est déjà traditionaliste ou réactionnaire, elle rappelle sans cesse que le monde d'avant les Lumières était organisé autour d'un ordre divin qui « assignait et justifiait aussi la place de chacun dans la société : son rôle, son statut, et le sens qu'il doit donner à sa vie (la recherche du salut dans l'au-delà, par exemple)¹⁹⁰ ».

La philosophie de Novalis est une conception de la réconciliation, une théorie vivante de la vie qui rejette la distinction ontologique entre la poésie et la philosophie, la théorie et la pratique, l'art et la nature. « Anéantir le principe de contradiction, telle est peut-être la tâche suprême de la logique supérieure¹⁹¹ », note-t-il dans un fragment. Ces couples d'opposés doivent être réunis autour d'un principe synthétique.

¹⁸⁹ Serge Lellouche « Individu et modernité. Entretien avec Charles Taylor », *Sciences humaines*, « Rêves, fantasmes, hallucinations », n° 97, août-septembre 1999.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Olivier Schefer, *Novalis*, Paris, le Félin-Kiron, 2011, p. 142.

La philosophie par excellence est l'exposé complet de la vraie vie spirituelle, élevée au stade de la conscience par cet acte. Ici naît cette réflexion vivante qui, traitée avec beaucoup de soins et d'attentions, va par la suite se déployer elle-même en un univers spirituel infiniment formé – en noyau ou en germe d'une organisation comprenant toute chose – c'est le début d'une authentique traversée de soi-même que l'esprit effectue sans fin¹⁹².

[...] Le poème de la raison est philosophie – C'est le plus haut élan que peut prendre la raison pour se surmonter elle-même – Unité de la raison et de l'imagination. Sans philosophie, l'homme est désuni en ses forces essentielles – il y a deux types d'hommes – un homme rationnel – et un poète. Sans philosophie, poète incomplet – sans philosophie, penseur et homme de jugement incomplet¹⁹³.

Novalis suggère de penser ensemble génie poétique et génie scientifique autour du concept central de poésie compris dans son sens grec de *poiein* : production. La poésie comme production constitue l'élément unifiant théorie et pratique, c'est un acte de réconciliation entre l'art et la nature qui implique une remontée de la *poiesis* jusqu'à la source même de l'être : source de création et de connaissance. La poésie prend ici un caractère anthropologique, mais aussi sacré : elle n'est pas seulement le produit de l'art humain par opposition à la nature, mais désigne un acte de création quasi divin. La poésie est la source de création par laquelle l'esprit épouse le mouvement créateur de la nature. À cet égard, le poète est le seul intermédiaire légitime entre esprit et nature.

¹⁹² Novalis, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹³ *Ibid.*, p.23.

1.3. Un sentiment de perte

Selon la critique romantique, qui énonce les premiers éléments de la critique artiste, l'esprit des Lumières, guidé par le calcul et l'abstraction uniformiserait la vie, motiverait un rapport purement utilitaire aux êtres et condamnerait l'imagination. Cette critique est pour les spécialistes de la question romantique Löwy et Sayre à la fois une « autocritique de la modernité » et une « critique moderne de la modernité¹⁹⁴ ». En effet, il s'agit d'une critique qui manifeste un sentiment de perte et qui annonce le grand thème de la mélancolie romantique : « dans le monde moderne, quelque chose de précieux a été perdu, à la fois au niveau de l'individu et de l'humanité¹⁹⁵ ». La critique romantique se fait sur le mode de la révolte et de la mélancolie et s'organise autour d'un triple rejet de la raison et de ses conséquences : rejet de la conception physique et mécaniste du monde, rejet de l'individualisme abstrait et enfin rejet du désenchantement et de la dépoétisation du monde que ces deux premières conceptions impliquent. Face à ces défis, les auteurs romantiques et en premier lieu Novalis se proposeront de « romantiser » et de « ré-enchanter » le monde.

Nous avons vu plus tôt avec Hamann et Novalis que la critique romantique est une contestation en règle de la conception matérialiste et mécaniste au cœur de la pensée des Lumières, une conception qui tend à réduire le réel aux règles abstraites du calcul et à un jeu de forces mécaniques. Ce modèle scientifique hérité de Descartes, Galilée et Newton, propose l'idée d'un sujet « source de savoir » qui observe d'un point de vue transcendant et objectif une nature mesurable et réduite à une somme d'équations mathématiques et

¹⁹⁴ Michael Löwy et Robert Sayre, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 36.

physiques. À cet égard, le portrait qu'a gravé William Blake d'Isaac Newton, le maître à penser des philosophes des Lumières - avec en premier lieu Kant - est on ne peut plus évocateur de cette critique antiphysique et antimécaniste romantique dont le poète anglais fut un des fervents défenseurs. Ce dernier dira d'ailleurs dans une de ses annotations à propos de la sculpture du Laocoon et de ses fils, redécouverte trois cents ans plus tôt, « *Art is the tree of life. Science is the tree of death*¹⁹⁶ ? » Peinte entre 1795 et 1805, la toile de Blake présente un Isaac Newton nu, dans les traits d'un Prométhée - symbole de la connaissance divine - qui découvre le monde de manière uniquement rationnelle et mathématique, usant d'outils géométriques tels le compas, symbole de la mesure, des sciences exactes et de la rigueur mathématique. Ce nouveau Dieu n'a toutefois pour Blake plus rien du Dieu créateur chrétien : sa religion est plutôt une religion naturaliste ou matérialiste et scientifique.

Au-delà des Lumières, cette critique romantique s'adresse aussi à la société industrielle qui, dès ses premiers soubresauts, transforme en profondeur les économies, le travail et les sociétés. L'utilisation de sources d'énergie nouvelles, tel que le charbon couplé à une machinerie toujours plus lourde, permet une augmentation drastique de la production dans le temps et l'espace. La force mécanique arrache progressivement les choses à la nature, les met en mouvement et les transforme. La critique du mécanisme restera une constante de la « critique artiste » contre le monde moderne. On retrouvera une telle dénonciation chez Charles Baudelaire par exemple. Dans un passage de *Fusées*, une œuvre inachevée en forme de recueil de pensées qui n'a pas été publié de son vivant, il écrit :

¹⁹⁶ Frederick Burwick, *The damnation of Newton : Goethe's color theory and romantic perception*, Berlin ; New York, De Gruyter, 1986, p. 8.

Le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, la mécanique nous aura si bien américanisés que rien, parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou antinaturelles des utopistes, ne pourra être comparé à ses résultats positifs. Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie. De la religion, je crois inutile d'en parler et d'en chercher les restes, puisque se donner la peine de nier Dieu est le seul scandale, en pareilles matières. [...] Alors, le fils fuira la famille, non pas à dix-huit ans, mais à douze, émancipé par sa précocité gloutonne; il la fuira, non pas pour chercher des aventures héroïques, non pas pour délivrer une beauté prisonnière dans une tour, non pas pour immortaliser un galetas par de sublimes pensées, mais pour fonder un commerce, pour s'enrichir, et pour faire concurrence à son infâme papa, fondateur et actionnaire d'un journal qui répandra les lumières et qui ferait considérer *le Siècle* d'alors comme un suppôt de la superstition¹⁹⁷.

La critique anti-mécaniste vise aussi la structure sociale moderne qui caractérise la société industrielle. Pour les penseurs des Lumières et les premiers théoriciens politiques, l'État est un instrument aux mains des individus. Pour les romantiques au contraire, l'État moderne fondé sur l'individualisme, le contrat, l'administration bureaucratique et rationnelle est un système fondamentalement mécanique, une somme d'institutions froides et impersonnelles. La critique vise la conception moderniste et mathématique de la politique inspirée par Hobbes, Locke et Rousseau. On se rappelle à ce sujet que Hobbes avait été largement influencé par Copernic et Galilée, et s'était efforcé de reproduire une théorie qui corresponde à cette nouvelle mécanique. De la modernité sociale encore, le romantisme rejettera l'idée de contrat, soit de pacte légal et objectif passé entre des contractuels. On a vu que tant chez Hobbes, Locke ou Rousseau, le contrat social ne provient pas de la nature, mais est un acte abstrait et rationnel. Pour Herder, cette rationalité politique apparaît comme une excroissance de la rationalité physique et

¹⁹⁷ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu ; La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, 1986.

mathématique et menant aux mêmes fins. Charles Taylor explique bien que chez Herder, l'homme se lie à la nature et cherche à se connaître à travers elle en entrant en résonance avec cette dernière. La nature est une source intérieure qui interpelle chaque individu de manière authentique et personnelle, l'incitant à vivre d'une façon qui est chaque fois la sienne¹⁹⁸. Cette source intérieure s'attache naturellement à un *topos*, un lieu géographique et une culture. La pensée pour Herder s'ancre dans la Terre et les particularismes locaux, tout comme les institutions qui ne peuvent en rien être de simples constructions rationnelles. Ce que l'on va appeler le « romantisme politique », dont Herder est le maître à penser, s'articule autour de l'idée que la communauté, le sol, l'histoire, la culture, la langue, bref tous les particularismes sont premiers, ainsi que plus importants pour l'intérêt de chacun qu'un contrat abstrait, synonyme de démantèlement du monde vécu¹⁹⁹. Herder reproche à la théorie du contrat social de définir un individu abstrait et de situer la dignité du sujet dans son rapport désengagé et rationnel au monde, voire dans une maîtrise de soi glaciale et analytique. Herder propose « une modification plus chaleureuse des Lumières²⁰⁰ », où l'individu doit être compris comme « qualité » et « particularité » (i.e. individualisme particulariste). Il met l'accent sur le caractère unique de chaque individu et ne cherche pas à définir un trait commun à tous les hommes (i.e. la raison intérieure comme fondement du politique). Ce qui compte ici, c'est de pouvoir définir sa propre vie en fonction d'un contact avec une nature qui se reflète en nous, loin des prétentions universelles de l'idéologie citoyenne...

¹⁹⁸ Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 1992, p. 44.

¹⁹⁹ Johann Gottfried Von Herder, *Histoire et cultures*, Paris, Flammarion, 2000, p. 184.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.39.

1.4. Le monde doit être « romantisé »

Pour la critique romantique, la philosophie des Lumières a un effet déshumanisant sur la société et transforme les rapports humains et les rapports au monde en rapports mécaniques et artificiels. L'entreprise intellectuelle des Lumières, qui visait à rechercher la vérité comprise dans une lutte contre les vieilles traditions et les préjugés, a pour contre-effet de désacraliser la nature, de transformer les rapports humains et de transformer le monde en un environnement mécanisé et rationalisable à l'infini. La critique romantique reproche notamment aux philosophes des Lumières d'avoir corrompu le rapport originel qu'entretenait l'homme à son monde et de l'avoir dépoétisé. « Le processus de dépoétisation a assez duré lance le poète et critique August Wilhelm Schlegel, il est grand temps que l'air, le feu, l'eau, la Terre soient de nouveau poétisés²⁰¹. »

Le monde, écrit pour sa part Novalis dans un cri du cœur, doit être romantisé. Ainsi on retrouvera le sens originel. [...] Quand je donne aux choses communes un sens auguste, aux réalités habituelles un sens mystérieux, à ce qui est connu la dignité de l'inconnu, au fini un air, un reflet, un éclat d'infini : je les romantise²⁰².

« Romantiser » le monde pour Novalis signifie unifier tous les savoirs sous l'égide de la poésie puisque, nous l'avons vu précédemment, Novalis refuse de séparer les sciences de la création poétique. Tout à l'inverse, il recommande de les « poétiser ». La vie est pour Novalis matière à penser, texte à déchiffrer, non pas grâce à la science ou à la primauté du concept, mais grâce à la poésie. Le poète est cet esprit qui a réussi à entrer en communion

²⁰¹ Peter Gay, *op. cit.*, p. 208.

²⁰² Novalis, *Œuvres complètes* Vol. 2, Paris, Gallimard, 1975. p. 66.

profonde avec la nature et qui, de cette union profonde et intime avec l'univers, est parvenu à produire une œuvre reproduisant la diversité naturelle. Pour Olivier Scheffer, l'impératif de la « romantisation » de toute chose implique un « devenir-réel » de l'imagination²⁰³. Le romantisme, explique Octavio Paz, est une modernité inversée :

[...] une réaction contre les Lumières et, partant, déterminée par elles : un de leurs produits contradictoires. Tentative de l'imagination poétique en vue de repeupler les âmes dépeuplées par la raison critique, recherche d'un principe différent de celui des religions et négation du temps daté des révolutions, le romantisme est l'autre face de la modernité : ses remords, ses délires, sa nostalgie d'une parole incarnée²⁰⁴.

Cette « antimodernité » ou ces « anti-Lumières », visent à romantiser ou repoétiser le monde selon les vœux de Novalis et de Schlegel, ce qui consiste à prendre le contre-pied de la philosophie des Lumières et à réintroduire, face à la raison dominante, du « sentiment », de la « sensation » et de l'émotion. Au mécanisme, à la mode depuis Descartes et La Mettrie, les romantiques répliqueront par un culte de l'organique, de la vie et leur croyance en une source vitale immanente à toute chose.

1.5. La naissance de l'intériorité et la nature source

Le romantisme ne saurait se réduire à une litanie de critiques, et c'est en somme le reproche que l'on pourrait faire à Michael Löwy et Robert Sayre que de ne s'être pas assez arrêté sur les valeurs positives véhiculées par le

²⁰³ Olivier Scheffer, *op. cit.*, p.34

²⁰⁴ Octavio Paz, *Point de convergence du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 115.

mouvement. Face aux conséquences que font peser les changements sociaux sur la vie individuelle, la critique romantique va progressivement défendre une forme de subjectivité particulière axée sur la créativité, l'affectivité, la liberté et l'imagination comme autant de moyens de résistance à la réification et au désenchantement. Baudelaire résume bien cette idée :

[...] le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver. Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur²⁰⁵.

La position positive du romantisme s'énonce sur des revendications identitaires, une lutte pour l'indépendance du moi porté par l'expérience sensorielle et artistique. Le romantisme affirme la primauté du « je », mais un « je » différend du « je » cartésien et du cogito réduit à l'intellect et à la raison. L'homme, explique le philosophe et épistémologue français Georges Gusdorf (1912-2000), « se sait et se veut un être de chair, un être de sentiment, et non pas seulement une faculté de juger selon des normes rigoureuses importées de la province scientifique²⁰⁶ ». Contre le cogito rationnel, la critique romantique met de l'avant l'expérience personnelle et spirituelle. Le monde ne se découvre plus en déchiffrant l'univers extérieur, mais en explorant aussi les structures du monde intérieur. L'individualisme romantique met l'accent à la fois sur le « caractère unique de chaque personnalité et sur la complémentarité des individus dans un tout organique ». À ce propos, le philosophe et sociologue français Henri

²⁰⁵ Charles Baudelaire, *Qu'est ce que le romantisme*, op. cit.

²⁰⁶ Georges Gusdorf, *Dieu, la nature, l'homme au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1972, p. 310.

Lefebvre, dont l'œuvre peut être qualifiée de « romantisme révolutionnaire », parle du romantisme allemand en ces mots :

[...] le concept de nature prend un sens cosmologique; il désigne "le monde", la profondeur inaccessible, l'abîme, la fuite du fond de l'existence ou l'existence sans fond, avec laquelle il faut trouver un "médium". La nature contient le mot de l'énigme humaine, non l'inverse. Une autre vie se dévoile en la vie sociale. Pour déchiffrer l'énigme, le poète apporte sa grille²⁰⁷ ».

Nous avons vu précédemment avec Hamann, Novalis et Herder que les premiers écrits romantiques énoncent une conception différente de l'individu, où le moi est dorénavant compris dans le lien intime qu'il entretient originellement avec la nature. À ce sujet, le philosophe Charles Taylor soutient que le romantisme est proche d'une philosophie de la nature et repose sur l'idée que la nature serait présente partout et plus particulièrement en nous sous forme d'une impulsion intérieure qu'il nomme « nature source ». L'homme aurait ainsi accès à la nature, ainsi qu'à sa nature propre, son moi, par l'intermédiaire de cette impulsion. L'idéal romantique consisterait donc à réaliser ou exprimer cette vitalité, c'est-à-dire à la rendre manifeste dans un médium donné, l'amener à l'être. L'idée de la nature comme « source intrinsèque », explique encore Taylor, « va de pair avec une vision expressive de l'existence humaine. Accomplir ma nature signifie épouser la voix, l'impulsion, ou l'élan intérieur. Et cela rend manifeste aussi bien pour moi que pour autrui ce qui était caché ²⁰⁸ ». Cette conception aura des répercussions qui dépasseront largement le cadre de la période romantique et influencera une conception de l'intériorité qui est encore d'actualité. Ainsi, dans ses *Lettres à un jeune poète*, ouvrage qui retranscrit

²⁰⁷ Henri Lefebvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*, Fécamp, Lignes, 2011, p. 42.

²⁰⁸ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 470.

des échanges de lettres entre Franz Xaver Kappus et Rainer Maria Rilke, ce dernier écrit :

Une œuvre d'art est bonne quand elle est née d'une nécessité. C'est la nature de son origine qui la juge. Aussi, cher Monsieur, n'ai-je pu vous donner d'autre conseil que celui-ci : entrez en vous-même, sondez les profondeurs où votre vie prend sa source. C'est là que vous trouverez la réponse à la question : devez-vous créer? De cette réponse, recueillez le son sans en forcer le sens. Il en sortira peut-être que l'Art vous appelle. Alors prenez ce destin, portez-le, avec son poids et sa grandeur sans jamais exiger une récompense qui pourrait venir du dehors. Car le créateur doit être tout un univers pour lui-même, tout trouver en lui-même et dans cette part de la Nature à laquelle il s'est joint²⁰⁹.

Depuis Herder et Novalis à la fin du XVIII^e siècle jusqu'à aujourd'hui, en passant par Rilke au début du XX^e, il est commun d'entendre que chaque être humain est doté d'une nature propre et qu'il doit la découvrir ou encore réaliser son plein potentiel. Bref, c'est en mettant à jour notre nature personnelle et individuelle, puis en la réalisant, qu'on sera à même de se définir soi-même. « En réalisant cette formulation, je donne une forme définitive à ma vie²¹⁰. »

1.6. Expérience, sensation et expression : théorie de l'expressivisme romantique

L'individualisme romantique, dans sa lutte contre les effets déshumanisants et aliénants de la modernité, voue un culte à l'expérience personnelle et vécue

²⁰⁹ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 470.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 470.

comme expérience fusionnelle avec le réel. Comme l'explique Richard Sennett, à partir du début du XIX^e siècle :

[...] la sensation immédiate, le fait immédiat, le sentiment immédiat n'ont plus besoin de s'intégrer dans un système préexistant pour être compris. L'immanence, l'instant, le fait ont une réalité propre. On croit plus au fait qu'au système ou, plus exactement, l'agencement logique des faits est devenu lui-même un système²¹¹.

Dans le mode de pensée romantique, « tout ce qui éveille une sensation ne peut être exclu du domaine de la vie privée d'une personne²¹² ». Les phénomènes ne peuvent être jugés comme réels qu'en tant qu'expériences immédiates, sensations. C'est l'individu qui est en mesure de dévoiler le sens inhérent aux choses grâce à sa propre sensibilité. Cette conception de la sensibilité est parfaitement mise en image par les concepts de « contemplation créatrice » et d'« extase poétique » chez Novalis. On se rappelle que chez ce dernier, l'erreur de la pensée des Lumières est de vouloir opposer le monde comme totalité et la connaissance comme unités abstraites autonomes.

L'homme ressent avec une extraordinaire intensité le fait de réfléchir pour la première fois sur la nécessaire réunion des fins. – Avec l'accroissement de la culture, ses recherches perdent en génialité – mais gagnent en utilité – aussi est-il conduit à l'erreur qui consiste à tout abstraire des extrémités et à attendre un profit de la liaison intime entre ces parties. Mais on ne peut ignorer qu'il remarque aussitôt la nécessaire déficience de cette méthode et qu'il s'efforce de relier les avantages de la première méthode avec ceux de la seconde et ainsi les compléter. Il y a finalement l'idée de rechercher en lui-même le membre de liaison absolu, comme centre absolu de ces mondes séparés. – Il voit aussitôt que le

²¹¹ Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p 30.

²¹² *Ibid.*, p. 30.

problème est déjà réellement résolu par son existence – et que la conscience des lois de son existence est la science *kat exoxin* [par excellence] qu'il recherche depuis si longtemps. Au fond, c'est en découvrant cette conscience que la grande énigme est résolue. De même que sa vie est une philosophie réelle, sa philosophie est une vie idéale – une théorie vivante de la vie²¹³.

Pour Novalis, l'homme, le cosmos et le divin sont en étroite relation et constituent une totalité infinie. La quête du poète est de parvenir à retranscrire cette unité, en expérimentant l'intensité de ces relations. Ainsi, pour Novalis, l'absolu ne peut s'atteindre par la rationalité tant du discours ou de discursivité rationnelle, que de la méthode scientifique, puisque ces deux méthodes maintiennent une dualité entre le sujet et l'objet. L'absolu ne peut s'atteindre que par l'art et particulièrement à travers la « contemplation créatrice », ce moment paroxystique où fusionnent sujet et objet, esprit et nature dans une « infinitisation réciproque » et « l'extase poétique ».

L'homme, tandis qu'il pense, remplit de nouveau la fonction originelle de son existence; il revient à la contemplation créatrice, à l'endroit même où naissance [Hervorbringen] et connaissance [Wissen] se trouvent mutuellement liées de la plus surprenante façon, et à cet instant précieux de la jouissance véritable où l'être se féconde²¹⁴.

L'extase poétique intervient quand la contemplation créatrice met l'homme en contact avec l'infini de la nature. « La poésie élève chaque singularité en la rattachant étroitement au tout restant²¹⁵ », ce qui a pour effet d'ouvrir la poésie sur son propre infini, et inversement. L'univers romantique émerge pour Novalis de cette dialectique infinie entre deux mondes infinis : celui de la conscience poétique et celui de la nature. « L'individu vit dans le tout et le

²¹³ Novalis, *Le Monde doit être romantisé*, op. cit., p. 19.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid., p. 25.

tout dans l'individu. Par la poésie, se développent la plus haute sympathie et la coactivité, la plus intime communion entre le fini et l'infini²¹⁶ ».

Novalis professe une nouvelle articulation entre le moi et la création où l'activité artistique n'est plus réduite à une production d'objets, mais se définit comme un véritable processus. D'autre part, l'activité et la sensibilité poétiques contribuent au réenchancement d'un monde privé de ses charmes par la modernité scientifique. Avec cet exemple tiré du corpus novalisien, on comprend que l'expérience – ou sensation – est la première étape de la dialectique romantique que l'on nommera, à la suite de Charles Taylor, « expressivisme ». On parle là d'un expressivisme qui fonctionne un peu comme le mécanisme respiratoire : le poète accède dans un premier temps à la nature par l'intermédiaire de l'expérience individuelle et d'une impulsion intérieure, puis dans un deuxième temps, cette expérience doit se transformer en expression. L'expressivisme suggère l'existence d'un lien étroit entre la découverte de soi et la création artistique. Le moi trouve son unité par un contact expérientiel avec la nature et par l'extériorisation ou l'expression de cette nature dans un geste créatif ou artistique. Pour les romantiques germaniques comme Novalis, l'art est le contact privilégié avec le courant de la vie, il incite à découvrir ce que l'homme est intrinsèquement en donnant forme à ce qui est original en nous. Tout individu doit se réaliser, c'est-à-dire arriver à découvrir qui il est profondément, en libérant son potentiel artistique. Ainsi, la création artistique est une épiphanie et du coup, le moyen privilégié par les romantiques pour découvrir son moi profond. En effet, chez Herder « la création artistique devient le paradigme de la création

²¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

de soi²¹⁷ », et l'artiste le modèle de l'être humain comme « agent de la définition originale de soi²¹⁸ ».

1.7. Authenticité et originalité

On voit se dessiner, sous la plume des auteurs romantiques, une nouvelle définition de l'identité et de la personnalité qui s'affirme comme une chose unique dont il faudrait cultiver l'unicité, aussi qu'il faudrait protéger des imitations. Si la nature est une source intrinsèque (i.e. concept de la nature source), alors chacun d'entre nous doit découvrir et exprimer ce qui est à l'intérieur de lui. Le thème de l'authenticité, aujourd'hui omniprésent, trouverait sa formulation moderne dans cette idée que l'individu doit se découvrir intérieurement, affirmer sa nature propre et son autonomie. Pour Taylor, l'authenticité, c'est la mission romantique lancée à chaque être humain de puiser à l'intérieur de lui-même les sources morales de son existence. Le grand penseur de l'authenticité est sans contredit Jean-Jacques Rousseau. Son influence se fera ressentir sur tout le mouvement romantique et bien au-delà, et ce, même si plusieurs intellectuels romantiques, au premier chef Herder, critiqueront sa conception de l'État et du contrat social. L'auteur des *Confessions* est toutefois un cas particulier pour notre propos. À l'origine de la valorisation de thèmes romantiques tels que l'intériorité et la subjectivité, il n'en demeure pas moins un « enfant des Lumières » comme l'explique Zeev Sternhell : « Parfois plus radical, parfois plus conservateur que la plupart des philosophes, il affirmait une loyauté sans faille aux principes de liberté, d'autonomie et de tolérance caractéristiques du "siècle

²¹⁷ Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, op. cit., p. 81.

²¹⁸ Ibid.

de la philosophie”²¹⁹. » On a vu avec Löwy et Sayre que la révolte romantique s’articule autour de deux positions : l’une négative qui critique le matérialisme des Lumières et l’autre positive qui intègre des revendications autonomistes et identitaires. Dans *Le contrat social* par exemple, Rousseau affirme la position d’un individu libre et autodéterminé ; proche en bien des points du citoyen éclairé. Toutefois, chez Rousseau, l’idée de liberté et d’autonomie est différente de l’autonomie libérale comme celle promu par Kant notamment. Chez ce dernier, c’est le principe d’universalité et de rationalité qui est au fondement même de la morale et de l’autonomie de la conscience. Le principe de l’autonomie écrit Kant, c’est « de choisir toujours en sorte que les maximes de son choix soient conçues en même temps, dans le même acte de vouloir, comme loi universelle²²⁰ ». Le rationalisme kantien qui affirme l’égale dignité de tous les individus raisonnables est au fondement d’un grand pan de la tradition libérale. Au contraire, pour Rousseau, ce n’est pas l’universalité, mais l’authenticité qui est à la base de l’autonomie. Dans *Les confessions* (1782), son œuvre biographique, il prêche par l’exemple et tente de montrer à ses semblables un homme dans toute la vérité de la nature. Rousseau le dit simplement :

Je voudrais pouvoir rendre mon âme transparente au lecteur, et pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, afin qu’il puisse juger par lui-même du principe qui les produit [...] en lui détaillant avec simplicité tout ce qui m’est arrivé [...], je ne puis l’induire en erreur. C’est à lui d’assembler ces éléments et de déterminer l’être qu’ils composent ; le résultat doit être son ouvrage [...] ²²¹.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²²⁰ Immanuel Kant, *Métaphysique des mœurs*, Paris, Flammarion, 1994, p. 123-124.

²²¹ Jean Jacques Rousseau, *Les Confessions*, *Œuvres complètes* IV, Gallimard, 1996, Bibliothèque de La Pléiade, p. 175.

Avec ses *Confessions*, Rousseau réinvente après Montaigne la littérature du moi, une littérature qui met l'emphasis sur le rapport que l'homme entretient avec lui-même et avec le monde extérieur. Ce projet est toutefois presque nouveau pour l'époque : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitation²²² ».

Avec Rousseau, un homme ordinaire sonde son intimité et explore les profondeurs de son moi pour tenter de comprendre la manière dont il se constitue et dont il donne forme à ses pensées et à ses sentiments. Son langage et ses paroles seront donc en accord avec son projet, ils seront authentiques, seule manière de dévoiler son vrai moi, sa vraie nature, sa propre vérité.

Il faudrait pour ce que j'ai à dire, inventer un langage aussi nouveau que mon projet : car quel ton, quel style prendre pour débrouiller ce chaos immense de sentiments si divers, si contradictoires [...] dont je fus sans cesse agité? [...] Dans quels détails révoltants, indécents, puérils [...] ne dois-je pas entrer pour suivre le fil de mes dispositions secrètes [...] ?²²³.

Chez Rousseau, l'idée d'authenticité est contenue à la fois dans son projet littéraire et dans une philosophie qui affirme la priorité de l'intimité sur l'extériorité, de la sensation sur la raison. Exister, écrit-il, « c'est sentir; notre sensibilité est incontestablement antérieure à notre intelligence et nous avons eu des sentiments avant des idées²²⁴ ». Charles Taylor identifie dans cette

²²² Jean Jacques Rousseau, *Les Confessions*, *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1996, Bibliothèque de La Pléiade, p. 5.

²²³ Jean Jacques Rousseau, *Ébauche des Confessions*, *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1996, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1153.

²²⁴ Jean Jacques Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*, *Œuvres Complètes IV*, Gallimard, 1990, Bibliothèque de La Pléiade, IV, p. 600.

pensée l'une des sources historiques de l'idéal moral d'authenticité dans la culture contemporaine. Pour ce dernier, Rousseau oriente sa pensée et sa vie en fonction de ses sentiments. Il privilégie l'expérience affective, l'intuition et sous-entend que chacun trouve la vérité en lui-même, une idée de liberté autodéterminée.

Tel est l'idéal moral si puissant dont nous avons hérité. Il accorde une importance capitale à un type de rapport avec moi-même, avec ma nature intime, que je risque de perdre en partie à cause des pressions du conformisme, en partie aussi parce qu'en adoptant un point de vue instrumental envers moi-même, j'ai peut-être perdu la capacité d'écouter cette voix intérieure. Ensuite il accroît l'importance du rapport avec soi en introduisant le principe de l'originalité : chacune de nos voix personnelles a quelque chose de particulier à dire²²⁵.

La subjectivité romantique, dont Rousseau va être une des figures marquantes, est une réaction contre l'homogénéisation de la vie sociale. La découverte d'une authenticité intérieure et son expression renvoient parallèlement à l'idée d'originalité qui apparaît elle aussi à la fin du XVIII^e siècle. Avec le romantisme se développe cette idée que chaque individu est différent et original. Cela signifie d'une part que chacun doit suivre sa propre voix intérieure ou nature (i.e. garante de sa différence), et d'autre part que cette différence ou originalité peut se juger à la lumière de son expression individuelle.

²²⁵ Charles Taylor, *Les Sources du moi*, op. cit., p. 44.

1.8. L'art, l'artiste, le génie

Même si nous avons peu exploré cette dimension, il faut aussi souligner que l'opposition romantisme aux Lumières est aussi esthétique. La conception romantique de l'art, et particulièrement de la peinture, s'articule à cet égard autour des valeurs éthiques et philosophiques professées par les premiers critiques de la modernité qu'étaient Hamann, Novalis et Herder, elle valorise les valeurs d'identité, d'originalité et d'innovation et s'oppose au classicisme (ou plutôt au néoclassicisme) de l'époque, notamment en peinture, sculpture, architecture et littérature, qui défend des idéaux esthétiques comme la hiérarchie des genres, la reproduction des canons et l'imitation des classiques.

Dans la conception classique, l'art est censé représenter le beau entendu comme représentation sensible de la vérité et de l'essence des choses. Le terme « classique » n'est pas usurpé, le classicisme puise son inspiration dans la tradition classique de la philosophie platonicienne dans laquelle le beau, le bien et le vrai se confondent. Pour atteindre la vérité ou l'essence des choses, explique Platon, il faut user de raison, plus particulièrement de raison mathématique, et délaissier les sensations qui biaisent nos perceptions et interprétations, tel que dans le mythe de la caverne. Cette vérité ou essence des choses se donne sous la forme d'un concept. La nature n'est donc saisissable que de manière indirecte par l'intelligence couplée à la raison, et ne saurait se donner directement. La tradition classique est tributaire de la pensée des Lumières qui fait de la raison et de la recherche du vrai l'idéal philosophique à atteindre. Le beau, représentation sensible de la vérité dans la tradition classique, est identique au vrai, lui-même réductible à un concept. À cet égard, le rôle de l'artiste classique est à mettre en parallèle avec celui du

scientifique : il ne crée pas, mais découvre une vérité enfouie sous la surface des phénomènes et reproduit visiblement une perfection invisible. L'artiste n'invente pas, il dévoile le vrai dans la nature et imite son essence; il rend sensible la perfection par la raison. Ainsi que l'écrit Luc Ferry, pour les classiques, l'art est « le corolaire sensible de la science, il doit aussi éclairer le monde », le « beau est vérité, en cela il est intemporel, éternel, essentiel²²⁶ ». La reproduction des canons antiques, qui sont une représentation idéale du vrai, ainsi que la recherche du beau idéal dans la nature, symbole du bien et du vrai, sont les bases de ce que Luc Ferry appelle la « mimesis néoclassique ». L'art doit trouver et imiter le beau idéal dans la nature. Goethe, dans *Les souffrances du jeune Werther*, expose une critique qui symbolise bien l'écart grandissant qui sépare les affinités de la nouvelle garde romantique des classiques à la fin du XVIII^e siècle :

Ce que je te disais dernièrement de la peinture peut certainement s'appliquer à la poésie. Il ne s'agit que de reconnaître le beau, et d'oser l'exprimer : c'est à la vérité demander beaucoup en peu de mots²²⁷.

Ne plus découvrir et exprimer le beau en tant que vérité, à la manière d'un scientifique, mais l'exprimer au sens de l'expressivisme défini par Taylor, soit de trouver en soi la nature source et l'exprimer en des formes personnelles. Comme l'explique Ève Chiapello, cette idée romantique suppose aussi une conception importante du beau :

[...] une transformation dans l'idée de beau. Le beau n'est plus le critère de définition de l'art. Désormais, ce qui définit l'art est entièrement du côté de l'intériorité, de l'acte créateur et du sujet. La beauté absolue n'est plus dans l'être à la manière

²²⁶ Luc Ferry, *La révolution de l'amour. Pour une spiritualité laïque*, Paris, Plon, 2010, p. 55.

²²⁷ Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1999, p. 55.

platonicienne, ou dans la nature, comme un horizon inaccessible pour l'artiste dont la réalisation ne peut être inférieure au modèle. Désormais, le lieu par excellence du beau et son expression la plus haute est l'art lui-même²²⁸.

L'artiste ne copie plus, il invente un autre monde en entrant dans la profondeur de sa subjectivité, de son inspiration, et par la volonté du geste créateur. Ce dernier doit dorénavant dans un double mouvement prendre contact avec la nature source et projeter dans la nature son impression. Pour Jean Starobinski, « à travers la personnalité de l'artiste, c'est une énergie profonde de la nature qui s'avance à la rencontre de belles surfaces visibles de l'univers naturel²²⁹ ». Le peintre fait l'expérience du monde, de la nature et lui donne sens par son imagination. « L'artiste doit non seulement peindre ce qu'il voit devant lui, mais aussi ce qu'il voit en lui. Si toutefois il ne voit rien en lui, il doit s'abstenir de peindre ce qu'il voit devant lui²³⁰ ». Le romantisme en art s'oppose à la mimesis néoclassique basée sur une dualité entre d'un côté une nature figée, somme d'objets naturels, et de l'autre un artiste scientifique qui l'étudie rationnellement pour y découvrir le vrai et pour atteindre le beau. Dans la mimesis romantique, la nature est nature naturante (*Natura naturans*), nature en train de se faire, agissante et cause d'elle-même et l'artiste devient l'artiste de cette nature, il se fond avec elle pour l'imiter tout en respectant ses intentions. Dans la mimesis romantique, explique encore Luc Ferry, l'imitant fusionne avec l'imité : la nature est artiste et l'artiste nature. Comme la nature, l'artiste produit en respectant ses propres volontés. L'art romantique renverse l'ancien paradigme esthétique en recentrant l'art sur la subjectivité de l'artiste et sa dimension « créative » au détriment de l'objet. Cette idéalisation du créateur change par là la stature même de l'artiste, qui se conçoit de plus en plus comme un créateur original,

²²⁸ Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 31.

²²⁹ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, Skira, 1964.

²³⁰ William Vaughan, *L'art romantique*, Paris, Thames and Hudson, 1994, p. 25.

démiurge d'un autre monde, *alter deus* qui, dans son contact privilégié avec la nature, dévoile les secrets du monde. Comme le souligne Shaftesbury, l'artiste est comme le créateur, « un Prométhée, placé au-dessus de Jupiter, qui doit révéler le principe spirituel de la nature humaine²³¹ ».

L'art romantique s'affirme progressivement comme la pure création d'un être doté de qualités supérieures : un génie. Sous ce terme particulièrement fécond dans la critique romantique se cache une catégorie interprétative qui concentre les évolutions du statut de l'artiste et du créateur. Ainsi, la notion de génie, encore peu développée dans l'art classique (elle s'y confond avec l'aptitude à imaginer le vrai idéal) devient à la fin du XVIII^e siècle de plus en plus importante. Comme le soulignent les historiens de l'art Rudolf et Margot Wittkower dans *Les enfants de Saturne*, c'est à la fin du XVIII^e siècle que l'on commence à placer le génie « au sommet du genre humain²³² ». Cela est dû aux transformations portées par le romantisme, transformations concernant notamment le statut de l'artiste. Petit à petit émerge l'idée que la nature du peintre est plus importante que celle de l'objet et que la chose imitée compte moins que l'acte du génie créateur, et ce même si le précepte romantique dicte une fusion entre l'artiste et la nature pour créer. L'œuvre d'art n'est plus seulement entendue comme une réplique du réel, mais comme un réel augmenté par le génie créatif de l'artiste. L'artiste devient « le créateur d'une réalité sans précédent qui va revendiquer une existence autonome. Le génie communique la vie à ce qu'il touche²³³ ». Le culte romantique rendu à la nature construit une représentation mystique d'un artiste prophète,

²³¹ Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1938, p. 152.

²³² Rudolf Wittkower, et Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne psychologie et comportement des artistes : de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1985, p. 55.

²³³ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, Skira, 1964.

annonciateur d'un monde nouveau. L'artiste est un nouveau démiurge, celui qui voit l'infini dans le monde fini et qui donne sens à la nature par le pouvoir de son imagination : l'artiste est ce par quoi le mystère se manifeste. L'œuvre d'art, pure expression de cette subjectivité est le témoin physique d'une rencontre entre l'artiste, la nature et l'infini. Il y a chez Novalis, et plus largement dans le cercle des premiers romantiques, l'idée que le génie n'est pas réservé à une élite, mais présent en chacun de nous, tout individu étant potentiellement un génie. « Chaque personne est le germe d'un *génie infini*. Elle peut être décomposée en plusieurs personnes, sans cesser pour autant d'être une²³⁴ ».

Cette idée novalisienne affirmant que le génie peut être à la fois individuel et collectif, œuvre personnelle et collective, explique Olivier Scheffer, « sera à l'origine de l'utopie esthético-politique du *Gesamtkunstwerk* – l'œuvre d'art totale – dont Wagner affirmera qu'elle doit être le fait d'un "peuple artiste"²³⁵ ».

1.9. Conclusion : idéaltype de la critique artiste-romantique

À partir du romantisme, explique Schiffer, spécialiste du romantisme allemand, « la tâche de l'artiste ne sera plus seulement de créer un monde, ni d'exalter la beauté pour elle seule, mais aussi de définir une attitude. L'artiste devient alors modèle, il se propose en exemple : l'art est sa morale. Avec lui

²³⁴ Novalis, *Le Brouillon général*, Paris, 2000, n°63, p.32

²³⁵ Novalis, *Semence*, op. cit., p. 11.

commence l'ère des directeurs de conscience²³⁶ ». Comme l'explique Novalis, le génie est le poète, l'homme authentiquement moral, « le génie est suprêmement poétique. Là où le génie a produit quelque chose, il l'a fait de façon poétique. L'homme authentiquement moral est poète²³⁷ ». Novalis donne une nouvelle interprétation des rapports entre l'existence et l'art, il est à ce sujet le premier penseur à professer l'idée de « vie poétique » (proche de celle de vie comme œuvre d'art) en établissant une correspondance entre l'œuvre et la vie et en essayant de penser ensemble philosophie et poésie, science et art, existence et création. Selon Schiffer, l'œuvre et la vie chez Novalis doivent être pensées comme un mouvement dynamique, à l'intérieur d'une combinatoire. L'activité artistique, en effet, n'est pas tant une production d'objet qu'un certain processus, l'art est moins un produit qu'une production, et tout est susceptible de devenir art puisque le *poiesis* préside à son apparition. Novalis considère la poésie comme le réel absolu et le *moi* comme un artefact, une construction qui découle de cette *poiesis* : « Le moi n'est pas un produit naturel [...] mais bien plutôt [...] une œuvre d'art ». Il écrit la vie comme le fragment d'une trajectoire possible, la construction d'une « fiction poétique du moi²³⁸ ». Cette idée de « vie poétique » aura de profondes répercussions sur la culture occidentale, notamment chez les dandys, Nietzsche et plus près de nous dans une critique romantique et artiste de la société technocratique autour de 1968.

²³⁶ Daniel Schiffer, *Philosophie du dandysme : une esthétique de l'âme et du corps* (Kierkegaard, Wilde, Nietzsche, Baudelaire), Paris, Presses universitaires de France, 2008. p. 199.

²³⁷ Novalis, *Le monde doit être romantisé*, op. cit., p. 30.

²³⁸ Olivier Schefer, *Novalis*, op. cit., p. 11

Tableau 2.1
Idéaltype de la critique artiste-romantique

Idéaltype de la critique artiste-romantique	
Idée maitresse	<ul style="list-style-type: none"> • La création artistique devient le paradigme de la création de soi et l'artiste le modèle de l'être humain comme agent de la définition originale de soi.
Rôle de l'art	<ul style="list-style-type: none"> • L'imitant fusionne avec l'imité, la nature est artiste et l'artiste nature; • Idéalisation du créateur : l'artiste se conçoit de plus en plus comme un créateur original, un démiurge, un <i>alter deus</i> qui donne sens à la nature par le pouvoir de son imagination.
Face positive	<ul style="list-style-type: none"> • Affirmation de l'unicité de la personnalité; • Expressivisme : existence d'un lien entre la découverte de soi et la création artistique; • Réalisation de soi : tout individu doit se réaliser, découvrir qui il est en libérant son potentiel artistique.
Face négative	<ul style="list-style-type: none"> • Rejet de l'universalisme des Lumières de la pensée abstraite, mécanique, conceptuelle, de l'individualisme abstrait, du contrat social; • Critique de l'artificialisation et du désenchantement de la société.

Cette idée, mêlée à celle de Hamann, Herder, mais aussi Rousseau, élèvera pour Charles Taylor « le poète ou l'artiste au rang de paradigme de l'être humain », paradigme que « [...] les modernes n'ont fait qu'accentuer et consacrer²³⁹ ». Dit autrement, Taylor émet l'idée que notre époque contemporaine reposerait encore sur des principes romantiques, notamment ceux de créativité et d'identité. La période de bouleversements cristallisée dans les événements de Mai 68 en France et ailleurs en Occident marque sans doute, dans nos sociétés, la consécration de la critique artiste-romantique et de sa diffusion dans le monde vécu. L'esprit de Mai, comme l'esprit romantique en son temps, remettra en question la modernisation capitaliste et le matérialisme qu'incarne la « société de consommation », ainsi que la rationalisation croissante qu'expriment les mots d'ordre de l'époque : planification, rationalisation, automation, cybernétisation. Pour lutter contre les forces aliénantes de la société moderne, les romantiques de 1968, comme leurs aînés, en appelleront à l'imagination, la créativité et la fête.

²³⁹ Charles Taylor, *Les sources du moi*, op. cit., p. 600.

CHAPITRE II

CRITIQUE ARTISTE ET ESTHÉTIQUE DE LA PRODUCTION CHEZ KARL MARX

Si la critique artiste s'inscrit dans une opposition aux principes de la société moderne et capitaliste, il faut toutefois reconnaître qu'elle n'est pas la seule. Il n'existe ni pensée unique de la modernité, ni critique unique. Déjà au milieu du XIX^e siècle, on peut séparer les critiques envers la société moderne en deux sensibilités : une critique sociale issue des milieux socialistes, anarchistes et plus tard marxistes, dénonce la misère sociale du prolétariat et les conditions des travailleurs et lutte pour de meilleures conditions de travail et une prise de pouvoir du prolétariat à l'encontre de la bourgeoisie. Une critique artiste dénonce l'artificialisation et le désenchantement de la société et lutte pour l'affirmation d'un individu autonome et expressif.

La critique sociale trouve ses racines dans la critique politique radicale de Saint-Just (1767-1794) par exemple et du courant socialiste, terme qui entre dans le langage courant à partir des années 1820. Bien que Karl Marx constitue la figure centrale et le théoricien indépassable de cette critique, elle a parfois aussi été portée par les acteurs du romantisme, comme Victor Hugo dont la poésie et l'œuvre ont souvent été militantes. Si Hugo peut être rapproché de la critique sociale, Marx peut lui aussi être lu à la lumière d'une critique artiste qui met l'accent sur les potentialités créatives de l'individu. Pour redécouvrir ce Marx, il faudra toutefois faire une distinction entre deux périodes de la vie de l'auteur. Ainsi, il est convenu aujourd'hui, depuis les

travaux de Michel Henry²⁴⁰ notamment, de distinguer la période des écrits de jeunesse (1841-1848), où Marx s'inscrit dans une perspective philosophique, anthropologique, voire généalogique, influencée par les thèmes de la critique artiste-romantique (*Critique de la philosophie du droit de Hegel*, 1844; *Les manuscrits de 1844*, 1844; *La question juive*, 1844; *L'idéologie allemande*, 1845-1846) et la période postérieure à 1848. Après 1848, en effet, les travaux de Karl Marx, au contact des événements de 1848, aussi appelés « printemps des peuples », et après un exil à Londres, foyer central de la révolution industrielle en Europe, développeront une analyse beaucoup plus économique et politique, dont le *Capital* fait état.

2.1. Le jeune Marx

Karl Marx est né à Trèves en 1818 dans la future Allemagne, une région encore très peu industrialisée, mais qui connaîtra un envol sans précédent à partir des années 1860 et sous l'influence d'empires industriels exploitant des mines de fer et de charbon. Élevé dans une famille d'origine juive convertie au protestantisme, le jeune homme grandit dans un environnement bourgeois qui met l'accent sur l'éducation. Pétri de culture française, il suit une formation hellénique qui le mène jusqu'à l'université, où il adhère au cercle des « hégéliens de gauche ». Le jeune Marx fait ses études au moment où les héritiers du philosophe Hegel, mort en 1831, se disputent son héritage. Le débat a lieu sur la question de la logique historique comprise comme développement de l'idée. Chez Hegel, rappelons-le, l'histoire est une manifestation de la raison conçue comme principe divin immanent au monde. Selon lui, le développement de cette raison doit se manifester dans l'État. Les hégéliens de droite, conservateurs, vont mettre l'accent sur la

²⁴⁰ Michel Henry, *Marx*, Paris, Gallimard, 1976.

finalité, c'est-à-dire l'État qu'il faut renforcer. En contrepartie, la gauche hégélienne va quant à elle insister sur le processus, le mouvement, c'est-à-dire le développement de cette raison, ce qui va conduire à une critique révolutionnaire. Les jeunes hégéliens de gauche vont, en s'appuyant sur des méthodes hégéliennes et historico-critiques, entamer une critique interne du christianisme. David Strauss, dans *La vie de Jésus*, appliquera des méthodes d'historien aux textes sacrés pour démontrer que Jésus est un personnage historique et divin. Feuerbach (*L'essence du Christianisme*, 1841) ira plus loin en affirmant que la religion est une image fantasmée de l'homme. L'homme projette toutes ses qualités dans une sorte d'être imaginaire qui s'appelle Dieu, mais qui n'est *in fine* qu'une image humaine. Dieu n'est ni plus ni moins qu'une idéalisation de l'homme par lui-même. Le philosophe allemand Anselm Jappe, théoricien de la « nouvelle critique de la valeur » et spécialiste de la pensée de Guy Debord, décrit un autre point de dissension entre les jeunes hégéliens de gauche et le maître, elle concerne la question de l'aliénation. Pour Hegel, explique-t-il, « l'aliénation est constituée par le monde objectif et sensible, tant que le sujet n'arrive pas à reconnaître ce monde comme son produit propre²⁴¹ ». Pour les jeunes hégéliens de gauche, comme Feuerbach, Moses Hess et Marx, l'aliénation est exactement opposée. Pour ces derniers, « le vrai sujet est l'homme dans son existence sensible et concrète. Il est aliéné quand il devient l'attribut d'une abstraction qu'il a posée lui-même, mais qu'il ne reconnaît plus comme telle et qui lui apparaît donc comme un sujet. L'homme dépend donc de son propre produit devenu indépendant²⁴² ».

²⁴¹ Anselm Jappe, *Guy Debord*, Paris, Denoël, 2001, p. 30.

²⁴² *Ibid.*, p. 30.

La jeunesse de Marx n'est donc pas marquée par le matérialisme de l'Antiquité et du XVIII^e siècle français, comme on l'a souvent écrit, mais bien par le romantisme et la critique de la religion, plus particulièrement par celle de Feuerbach, qui affirme en substance que le christianisme est une anthropologie. Ce qualificatif de romantique peut surprendre à bien des égards. En effet, la pensée de Marx ne manifeste pas une résistance farouche à l'esprit éclairé et la pensée rationaliste portés par les philosophes des Lumières. Au contraire, Marx et les hégéliens de gauche de sa génération peuvent même être considérés comme des héritiers de ces auteurs, notamment dans leur recherche de la vérité historique appliquée à la religion. Marx n'adhère pas non plus à ce courant romantique qui blâme le désenchantement du monde et la dissolution des repères mythologiques et religieux. Toutefois, là où Marx adopte une position romantique, c'est dans son analyse des besoins fondamentaux anthropologiques de l'homme. Karl Marx constate, après une année passée à Paris en 1844, que la révolution industrielle transforme inévitablement tous lieux de production. Marx a lu attentivement les travaux de Smith et peut observer les conséquences de la division des tâches sur le travail des ouvriers et des artisans. Pour lui, la science moderne, la technique, l'industrialisation et la division du travail accélérée par le progrès technique et l'avancée inexorable du capitalisme ont rompu le rapport originel que l'homme entretenait avec le monde et avec le fruit de son travail. Ces transformations du monde du travail portées par l'industrialisation croissante vont avoir pour effet de faire émerger une classe ouvrière qui se différencie de la bourgeoisie qui possède un capital. Rappelons que c'est également en 1844 que Marx rencontre pour la première fois Engels. À cette époque, le prolétariat est encore très jeune et immature, à peine conscient de sa force sociale. Les premières associations syndicales apparaîtront seulement autour de 1848, année qui marquera l'émergence des premiers mouvements socialistes portés par des acteurs comme Ledru Rollin,

Blanqui et bien évidemment Marx et Engels. Marx est le témoin privilégié des transformations du monde industriel qui délaisse peu à peu les méthodes quasi artisanales pour la production en série, puis la production en série par l'intermédiaire de machines. Hobsbawm écrit à ce sujet que la plupart des progrès réalisés dans ce domaine proviendront des États-Unis où les revolvers Colt, les fusils Winchester, l'horloge et la machine à coudre seront produits à partir des années 1860 par des chaînes de montage modernes avec un transport mécanique des objets d'un poste à l'autre, annonçant l'organisation scientifique du travail à venir. C'est donc dans sa critique du travail et de la production d'un objet qu'il faudrait chercher chez Marx les signes d'un romantisme ou d'une critique artiste de la modernité sociale. Comme les auteurs romantiques, Marx souscrit à cette idée que l'industrialisation du travail a un effet déshumanisant sur la société et réifie les rapports humains. Elle transforme les rapports humains en rapports entre objets. Les rapports de production ainsi que la science et la technique moderne transforment notre relation au vivant en la modelant sur la relation que l'on a avec des objets inertes.

Précision importante avant d'entrer plus en profondeur dans le texte, la critique marxienne n'est pas une critique du travail, elle est une critique du travail aliéné; elle n'est pas non plus une critique de la propriété, mais une critique de la propriété bourgeoise. Pour Marx, le travail est civilisateur, il permet à l'homme de créer et de se créer. Dans ce contexte, il ne s'agit pas de supprimer le travail, mais de supprimer l'aliénation et l'exploitation bourgeoise du travail. D'autre part, comme l'explique simplement Pierre Rosanvallon, l'œuvre de Karl Marx peut s'apprécier comme « un renversement de Locke, substituant à une société civile identifiée à

l'entreprise, à la bourgeoisie et au principe de la propriété privée, une société civile fondée sur l'activité du peuple travailleur et de la propriété sociale²⁴³ ».

2.2. Une conception anthropologique du travail

Dans les écrits de jeunesse de Marx, et principalement ceux de 1944, on découvre, loin de clichés convenus, un auteur concentré sur les possibilités individuelles, sur l'autonomie et l'autoréalisation de soi dans le travail. Travail et autonomie entretiennent d'ailleurs chez Marx une relation dialectique : le travailleur devient autonome en travaillant, mais il faut qu'en retour ce travail permette à l'individu de développer ses potentialités et son autonomie. Marx développe ainsi dans ses écrits de jeunesse une esthétique de la production et une conception anthropologique du travail qui soutient que l'homme se réalise dans l'objet de son travail. Le travail est l'expression des forces essentielles de l'homme : la production est en même temps expression de soi et extériorisation de ses potentialités. Cependant, pour Marx, les changements dans les rapports de production causés par la révolution industrielle et la prise du pouvoir économique par la bourgeoisie dès la fin du XVIII^e siècle ne rendent plus possibles le libre développement de l'autonomie individuelle et la réalisation de soi dans le travail. L'émergence des possibilités d'individuation est freinée, voire anéantie, par la société capitaliste, en partie parce que celle-ci a bouleversé le rapport ontologique que l'individu entretenait avec le produit de son travail : la division du travail et la détérioration drastique des conditions de travail ont fait perdre au travailleur le contrôle sur le produit de son travail, et ont fragilisé sa position. Le travailleur se retrouve seul, esseulé et aliéné. Paradoxalement, explique

²⁴³ Pierre Rosanvallon, *L'Âge de l'autogestion ou la Politique au poste de commandement*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 35.

Marx, l'ouvrier devient plus pauvre au fur et à mesure qu'il crée plus de richesse. Plus l'ouvrier crée de marchandises pour le profit d'une minorité de propriétaires du capital, plus il devient lui-même une marchandise, bref il devient progressivement étranger à lui-même.

L'ouvrier devient d'autant plus pauvre qu'il produit plus de richesse, que sa production croît en puissance et en volume. L'ouvrier devient une marchandise d'autant plus vile qu'il crée plus de marchandises. La dépréciation du monde des hommes augmente en raison directe de la mise en valeur du monde des choses. Le travail ne produit pas que des marchandises; il se produit lui-même et produit l'ouvrier en tant que marchandise, et cela dans la mesure où il produit des marchandises en général²⁴⁴.

Le fait de devenir étranger à soi-même constitue pour Marx la vraie définition de l'aliénation. L'homme naturellement producteur, qui crée pour satisfaire ses besoins vitaux, se trouve dépossédé de ses forces, dépouillé de lui-même et de sa propre essence, et ce au profit de puissances supérieures. Dans le travail industriel en mode capitaliste, le travailleur n'a plus aucun contrôle sur la production, la finalité et le sens de son travail lui échappent. La dépossession de son travail signifie pour Marx la dépossession de son âme, puisque c'est par le travail qu'on se réalise en tant qu'homme et individu autonome. Petit à petit, le travailleur a l'impression de devenir une machine, un rouage parmi d'autres. Il a l'impression que ce corps extérieur à lui-même exerce les activités de sa vie à sa place : il n'est plus autonome, mais asservi.

²⁴⁴ Karl Marx, *Manuscripts de 1844 économie politique et philosophie*, Paris, Éditions sociales, 1972, p. 56.

2.3. L'Influence de Ludwig Feuerbach

Pour comprendre cette notion d'aliénation, il est de coutume de remonter à Ludwig Feuerbach et son analyse du christianisme et de l'illusion religieuse développée dans *L'essence du christianisme*, livre que Marx a lu et commenté et dont la position anthropologique l'a grandement influencé. Dans ce grand classique, paru en 1841, soit trois ans avant les *Manuscripts de 1844*, l'auteur bavarois explique l'illusion religieuse comme étant essentiellement le résultat d'une scission de l'homme avec lui-même et avec sa propre essence. Pour Ludwig Feuerbach, l'homme n'est pas aliéné de l'extérieur, mais s'auto-aliène en projetant ses attributs propres (e.g. sagesse, pouvoir, amour) hors de lui-même et en les objectivant sur un être supérieur. L'être humain se dépossède et se dessaisit au profit d'une instance qui n'est en fait que le pur produit de son imagination. Voilà tout le drame de la religion, qui trouve sa source dans le manque de confiance en nos propres capacités : nous créons nous-mêmes, par notre imagination, des êtres supérieurs qui ne sont finalement que le reflet fantasmé et sublimé de notre être propre, et comble de malheur, nous leur confions nos destinées. La religion, pour Ludwig Feuerbach, trouve son origine dans la carence de la conscience de soi et la scission du sujet qui projette et idéalise ses propres pouvoirs dans une entité supérieure. La religion ne doit donc plus être comprise d'un point de vue transcendantal, mais bien immanent, voire quasiment psychologique (quoique ce mot n'a encore que peu de sens en 1841), c'est-à-dire comme une relation du sujet à lui-même où le sujet se perçoit comme être autre; une relation où le sujet s'est scindé de lui-même. La philosophie, toujours selon Feuerbach, sert de point de départ pour découvrir notre état d'aliénation constitutif de l'essence religieuse. La religion, c'est la projection dans des formes imaginaires des qualités essentielles de l'homme. La découverte théorique de cet état de fait doit être le premier pas vers une action concrète par laquelle l'homme doit se

réapproprier son essence aliénée en Dieu. La philosophie doit permettre de se ressaisir, de se réapproprier subjectivement les projections transférées et d'approfondir la conscience de soi.

La critique athéiste de Feuerbach est la matrice de la critique de l'économie politique de Marx. Ce dernier étend la critique de la dépossession religieuse aux phénomènes politiques et économiques. L'aliénation n'est pas seulement chez Marx la cause d'une faiblesse de l'individu ou d'une illusion de la conscience, mais la conséquence d'une division qui règne déjà dans la société et de conflits pratiques qui opposent les hommes entre eux. Le sujet humain ne se dessaisit pas seulement de lui-même par sa soumission aux dieux, mais à cause des conditions matérielles du monde capitaliste et notamment de la division du travail.

De même que, dans la religion, l'activité propre de l'imagination humaine, du cerveau humain et du cœur humain, agit sur l'individu indépendamment de lui, c'est-à-dire comme une activité étrangère divine ou diabolique, de même l'activité de l'ouvrier n'est pas son activité propre. Elle appartient à un autre, elle est la perte de soi-même²⁴⁵.

Pris dans le processus de production capitaliste, le travailleur vend sa force de travail et perd le contrôle sur sa production. En produisant de plus en plus sous la pression du capitaliste et les contraintes de la division du travail - Marx dira aussi en « s'extériorisant » - le travailleur se dépossède graduellement de la finalité de son travail immédiat, il se dessaisit de sa propre finitude et n'agit plus que sous les impératifs de lois économiques qui

²⁴⁵ Karl Marx, manuscrits de 1844, *op. cit.*, p. 59.

échappent à sa compréhension. En se rendant étranger au produit de son travail, l'homme se rend étranger à l'homme.

2.4. Travail productif et travail aliéné

Chez Marx, le travail est l'expression des forces essentielles de l'homme, il est donc à la fois production et expression. Dans ce contexte, il faut distinguer chez l'auteur le bon travail (qui permet la saine expression de ses potentialités), du travail aliéné (qui est cause et conséquence de l'aliénation et de la misère du travailleur). C'est ici qu'intervient la critique réellement généalogique et anthropologique de l'auteur qui propose une distinction ontologique entre le travail préindustriel et le travail industriel, le travail productif et le travail aliéné. Cette vision du travail exposée par Marx s'inscrit en plein dans la généalogie romantique : elle oppose un avant et un après, un état de nature du travail et un travail corrompu, un travail d'avant et un travail d'après la chute. Le travail préindustriel est la forme originelle et pure du travail, alors que le travail industriel en est la forme perversie (et contraire à la nature). Le cataclysme à l'origine de cette chute est l'industrialisation et la généralisation de la division du travail.

Selon Marx, le travail originel permet la production, c'est-à-dire la « production pratique d'un monde objectif, l'élaboration de la nature non organique ». Produire c'est donc, comme le rappelle l'étymologie de ce mot, du latin *producere*, « mettre en avant » ou « faire avancer devant soi ». C'est ici que repose toute l'intuition marxienne, car créer au sens anthropologique ne signifie pas seulement fabriquer des objets, mais aussi plus fondamentalement faire avancer une œuvre qui interroge l'existence

humaine. Le travail originel est donc une rencontre entre la production de biens matériels (*poiesis*), et la production de soi à travers des pratiques individuelles (*praxis*). L'anthropologie marxienne lie la *poiesis*, la production objective qui correspond au faire de la *techne*, à des activités humaines de production, et la *praxis*, l'action « libre » à travers laquelle l'Homme cherche à se transformer et à se perfectionner²⁴⁶.

La praxis passe constamment dans la poiesis et réciproquement. Il n'y a jamais de liberté effective qui ne soit aussi une transformation matérielle, qui ne s'inscrive historiquement dans l'extériorité, mais jamais non plus de travail qui ne soit une transformation de soi²⁴⁷.

En second lieu, la production permet à l'homme de faire ses preuves comme « être générique conscient, c'est-à-dire en tant qu'être qui se comporte à l'égard du genre comme à l'égard de sa propre essence, ou à l'égard de soi, comme être générique²⁴⁸ ». C'est dans la production et l'élaboration du monde objectif que l'homme commence donc à faire réellement « ses preuves d'être générique²⁴⁹ ». Qu'est-ce que cela signifie? Que l'homme, grâce à sa production, se dépasse comme être fini et reconnaît en lui l'universel objectif, la nature ou l'essence humaine. La transformation d'une matière première ou encore l'objectivisation d'une ressource permet à l'individu de se découvrir comme un individu doué de certaines capacités positives et de prendre contact avec l'humanité dans son entièreté, puisque la production est l'activité humaine fondamentale. Le travail qui trouve son but dans la production d'une œuvre permet à l'homme de se perfectionner et de prendre

²⁴⁶ Voir à ce sujet l'éclairant article de G. Markus, « *Praxis et poïesis : au-delà de la dichotomie* », *Actuel Marx*, n° 10, Éthique et politique, 1991, P.U.F. p. 127 à 145.

²⁴⁷ Étienne Balibar, *La philosophie de Marx*, Paris, La Découverte, 1993, p. 41.

²⁴⁸ Karl Marx, op cit, p. 58.

²⁴⁹ Ibid.

contact avec soi, mais aussi de se rendre compte qu'il est individuellement le représentant de l'Homme dans sa globalité.

2.5. Le travail industriel

Pour Marx, le travail industriel est une forme socialement et culturellement dégradée du travail qui bat en brèche les qualités humaines et sociales naturelles inhérentes au travail précapitaliste. Ce travail repose sur un paradoxe que Marx expose dans les *Manuscrits de 1844* : l'ouvrier devient d'autant plus pauvre qu'il produit plus de richesse. Cette contradiction s'explique d'une part du fait que le travail industriel soit le résultat de la division du travail, le grand cataclysme de la société moderne. La division du travail est une structure sociale dans laquelle les travailleurs ont chacun une activité spécialisée et occupent des rôles différenciés dans le processus de production. Cette spécialisation a une conséquence majeure pour les travailleurs : ces derniers ne contrôlent plus qu'une partie ou étape de la production de l'objet et n'entretiennent plus une relation privilégiée avec leur production (i.e. relation allant du début à la fin du cycle productif). La division du travail spécialise les capacités individuelles, sépare l'individu de son objet et de sa réalisation totale et vide le travail de ses potentialités individuelles et expressives. Le monde industriel sépare le lien ontologique qui liait *poiesis* et *praxis* dans le travail productif. La production de biens matériels (*poiesis*) ne permet plus la production de soi (*praxis*), mais au contraire détruit l'individu de l'intérieur et le rend étranger à lui-même. L'historien Yuri Slezkine reprend cette même idée du marxisme :

[...] la source historique du péché originel est la division du travail, qui entraîne l'aliénation des travailleurs, l'asservissement des êtres humains à leur propre création et la chute de l'homme dans les ténèbres de la fausse conscience, de l'injustice et de la dégradation²⁵⁰.

Cause et conséquence de la division du travail, le travail est en outre soumis à un processus de rationalisation et de mécanisation (i.e. standardisation et machinisation) qui accélère les cadences et plie petit à petit l'humain à la logique et au rythme effréné de la machine. Pour Marx, la division du travail, en plus de meurtrir physiquement le travailleur, brime sa créativité et son savoir-faire individuel; elle « estropie le travailleur et fait de lui quelque chose de monstrueux en activant le développement factice de sa dextérité de détail, en sacrifiant tout un monde de dispositions et d'instincts producteurs²⁵¹ ».

Dans son travail, celui-ci [l'ouvrier] ne s'affirme pas mais se nie, ne se sent pas à l'aise, mais malheureux, ne déploie pas une libre activité physique et intellectuelle, mais mortifie son corps et ruine son esprit²⁵².

Le travail industriel, segmenté et divisé en tâches particulières, dépossède le travailleur du fruit et du sens de son ouvrage, il n'en contrôle plus les fins ni les moyens. Le travail industriel, dira Marx, « arrache à l'homme l'objet de sa production, il lui arrache sa vie générique, sa véritable objectivité générique²⁵³ ». En étant dessaisi du produit de son labeur, l'homme devient étranger à l'essence humaine. Marx résume bien cette idée en ces lignes :

²⁵⁰ Yuri Slezkine, *Le siècle juif*, Paris, La Découverte, 2009, p. 93.

²⁵¹ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, *op. cit.*

²⁵² *Ibid.*, 59.

²⁵³ *Ibid.*, p. 51.

Le produit du travail est le travail qui s'est fixé, concrétisé dans un objet, il est l'objectivation du travail. L'actualisation du travail est son objectivation. Au stade de l'économie, cette actualisation du travail apparaît comme la perte pour l'ouvrier de sa réalité, l'objectivation comme la perte de l'objet ou l'asservissement à celui-ci, l'appropriation comme l'aliénation, le dessaisissement²⁵⁴.

Dans la production naturelle ou originelle, l'homme produit, il s'extériorise, son travail devient un objet, une existence extérieure à lui-même dans laquelle il se retrouve et se reconnaît pourtant comme humain et être générique. La production est une expression de ses capacités et de ses potentialités d'humain. À l'inverse, dans la production industrielle, l'ouvrier est aliéné, ce qui signifie que le produit de son travail devient un objet, une existence extérieure, qui existe seulement en dehors de lui, « indépendamment de lui, étranger à lui, et devient une puissance autonome qui s'oppose à lui, hostile et étrangère²⁵⁵ ».

Plus l'ouvrier s'extériorise dans son travail, plus le monde étranger, objectif, qu'il crée en face de lui, devient puissant, plus il s'appauvrit lui-même et plus son monde intérieur devient pauvre, moins il possède en propre. Il en va de même dans la religion, plus l'homme met de choses en Dieu, moins il en garde en lui-même. L'ouvrier met sa vie dans l'objet, mais alors, celle-ci ne lui appartient plus, elle appartient à l'objet. Donc plus cette activité est grande, plus l'ouvrier est sans objet. Il n'est pas ce qu'est le produit de son travail. Donc, plus ce produit est grand, moins il est lui-même²⁵⁶.

Dans cette logique, la puissance de l'ouvrier est inversement proportionnelle à la quantité de sa production, plus on lui en demande, moins l'objet produit sera représentant de son expression individuelle et de sa créativité:

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

La misère de l'ouvrier est en raison inverse de la puissance et de la grandeur de sa production », « plus il crée de valeurs, plus il se déprécie et voit diminuer sa dignité; plus son produit a de formes, plus l'ouvrier est difforme; plus son objet est civilisé, plus l'ouvrier est barbare; plus le travail est puissant, plus l'ouvrier est impuissant; plus le travail s'est rempli d'esprit, plus l'ouvrier a été privé d'esprit et est devenu esclave de la nature²⁵⁷.

Pour Marx, l'homme devient un individu générique conscient et sujet dans le processus productif non aliéné, processus qui lui permet de s'extérioriser et de se retrouver, lui et l'ensemble des humains dans l'action et le produit de son travail. L'homme est sujet quand il est propriétaire de ses moyens de production. Cette idée fait écho à la tradition de l'individualisme possessif, tradition défendue paradoxalement par des auteurs libéraux, comme John Locke. Nous l'avons vu précédemment, John Locke (comme Karl Marx deux cents ans plus tard) fait de la propriété la valeur cardinale et essentielle de la liberté et de l'autonomie individuelle : il est impossible d'être propriétaire de sa personne si l'on n'est pas propriétaire de ses biens. John Locke est un des premiers philosophes à élaborer une théorie de l'individu moderne qui repose sur la nécessité pour l'individu de s'appuyer sur le socle de la propriété privée pour exister. La première étape de cette propriété pour l'homme est naturellement – comme chez Marx – l'appropriation puis la transformation de la nature par le travail. En s'appropriant la nature, l'homme devient propriétaire, c'est-à-dire qu'il acquiert la capacité d'exister pour lui-même. « L'homme est maître de lui-même, et propriétaire de sa propre personne et des actions et du travail de cette même personne. » L'individu n'est plus dans un rapport de dépendance vis-à-vis d'autrui, il n'est plus l'homme de quelqu'un. Il est un individu propriétaire de soi. L'individu, conclut Castel, ne

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 58.

peut se déterminer lui-même qu'à partir du moment où il est capable de s'approprier la nature par son travail²⁵⁸. Le prolétaire qui vend sa force de travail et perd la propriété de la nature qu'il a transformée ne peut être au sens de Locke un individu, il est l'homme de quelqu'un, un quasi-esclave.

2.6. Du travail concret au travail abstrait : le caractère fétiche de la marchandise

Marx identifie un autre changement majeur dans le travail moderne qui est à mettre en rapport avec son anthropologie de la production et du travail: le glissement d'un travail concret au profit d'un travail abstrait qui se matérialise dans le rapport que l'on entretient avec les produits du travail, c'est-à-dire les marchandises. Cette analyse du caractère fétiche de la marchandise, publié en 1867 dans le *Capital*, l'œuvre maîtresse de Marx sera peu dissertée par la doxa marxiste de la première moitié du XX^e siècle, elle sera pourtant relue par des marxistes non orthodoxes comme Georg Lukacs (*Histoire et conscience de classe*, Berlin, 1923) et les situationnistes comme Raoul Vaneigem et Guy Debord dans les années 1960. Pour Karl Marx, le capitalisme est un système de production généralisée de marchandises, c'est donc à partir de l'analyse de cette marchandise qu'il entend construire son raisonnement :

La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste s'annonce comme une "immense accumulation de marchandises". L'analyse de la marchandise, forme élémentaire de cette richesse, sera par conséquent, le point de départ de nos recherches²⁵⁹.

²⁵⁸ Robert Castel, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi entretiens sur la construction de l'individu moderne*, Paris, A. Fayard, 2001, p. 170

²⁵⁹ Karl Marx, *Le Capital*, Paris, Flammarion, 1985, p. 41.

Une marchandise, explique-t-il, « paraît au premier coup d'œil quelque chose de trivial et qui se comprend de soi-même. Notre analyse a montré au contraire que c'est une chose très complexe, pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties théologiques²⁶⁰ ». La marchandise est d'abord et avant tout le résultat d'un travail particulier, le produit du travail humain. Comme le souligne Marx, « une valeur d'usage, ou un article quelconque n'a de valeur qu'autant que du travail humain est matérialisé en lui²⁶¹ ». Cette marchandise existe sous deux propriétés : une valeur d'usage et une valeur d'échange. La valeur d'usage d'une marchandise est donnée par la nature et la quantité de la marchandise, une marchandise qui répond à un besoin concret. Toutefois, les valeurs d'usage sont difficilement échangeables, elles n'ont *a priori* aucune valeur commune. Elles doivent être ramenées à quelque chose qui leur est commun pour être échangées entre elles, c'est-à-dire une condition qui rend possible la comparaison et donc l'échange. Cette condition commune, c'est la valeur d'échange, résultat d'un travail abstrait qui est effectué sur le marché. La valeur d'échange permet de confronter la marchandise avec d'autres sur le marché en vue de l'échange. Il est ici pertinent de se poser la question à savoir comment est attribuée cette valeur. La valeur d'une marchandise est entre autres déterminée par la quantité de temps de travail nécessaire à sa réalisation. La société égalise à travers le marché deux dépenses particulières de travail et établit dans quelle proportion des marchandises ayant la même valeur abstraite doivent s'échanger.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 68.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

C'est seulement dans leur échange que les produits du travail acquièrent comme valeurs une existence sociale identique et uniforme, distincte de leur existence matérielle et multiforme comme objets d'utilité²⁶².

Le marché et l'échange égalisent les travaux concrets, c'est-à-dire le travail produit. Marx y décèle déjà un premier problème : si le marché ne reconnaît pas le travail concret et particulier, mais seulement le travail abstrait comme dénominateur commun permettant l'échange des marchandises, alors il ne permet pas de comprendre que derrière une marchandise se cache une accumulation de travail et des rapports de force, c'est-à-dire un caractère social. Pour Marx, les rapports de production sont essentiellement sociaux, mais ce caractère social (i.e. accumulation de travail et des rapports de force) disparaît dans l'échange pour ne devenir qu'une relation entre des objets et des marchandises. La marchandise voile le caractère social de la production, elle fait oublier qu'elle est produite par le salarié qui est obligé de vendre sa force de travail parce qu'il ne possède pas de moyens de production. Le travail concret s'efface au profit d'un travail abstrait et le caractère social de la marchandise devient pure abstraction. La critique du fétichisme de la marchandise de Marx tend à dénoncer le rapport béat que les individus entretiennent avec cette dernière. Le fétichisme, c'est cette croyance que l'on associait traditionnellement aux peuples prémodernes, adoreurs d'objets auxquels ils prêtent des propriétés magiques ou divines. Confrontés à la marchandise, les modernes tombent eux aussi en adoration, ils oublient facilement qu'il s'agit d'un rapport social, résultat de rapports d'exploitation, il la considèrent comme une chose quasi naturelle, hors et au-dessus de tous rapports humains. La marchandise est un fétiche dont la fonction première est d'assurer la coordination de la production de toute la société, ce qu'elle fait en dissimulant le caractère social de la production. En parlant de «

²⁶² *Ibid.*, p. 70.

fétichisme de la marchandise », Marx identifie une pensée magique au cœur du monde moderne et de son « immense accumulation de marchandises », les marchandises ont un pouvoir d'attraction qui touche notre affectif. Marcuse parlera cent ans plus tard de pouvoir libidinal de la marchandise permettant une sorte de sublimation répressive dans l'acte de consommation. Les marchandises nous donnent une reconnaissance sociale, satisfont nos pulsions, mais finiraient par se substituer aux relations humaines, ces dernières étant remplacées par l'échange des marchandises. Selon Marx, les « rapports entre des choses » se substituent aux « rapports entre les hommes » et font oublier les rapports d'exploitation qui président à la production des marchandises. Les relations sociales se confondent inévitablement avec la marchandise, et cette dernière semble ainsi l'égale des pouvoirs humains. Le fétichisme de la marchandise se traduit par un double mouvement: la réification des rapports sociaux et la personnification des choses, notamment le capital. Les hommes, privés de la conscience sociale et ignorant le caractère social de la production²⁶³, deviennent aliénés par leur propre travail: aliénés par le caractère magique de la marchandise, ils ignorent les dimensions sociales mises en jeu dans sa production. L'exploité ignore la position politique qu'ils occupent dans la société.

2.7. Esthétique de la production et autonomisation du monde de l'art

Marx expose dans les *Manuscripts de 1844* une véritable « esthétique de la production », qui est à placer dans la lignée du modèle expressiviste analysé par Taylor chez les romantiques. Rappelons que l'expression chez les

²⁶³ Ils ignorent aussi que la transaction au cœur du travail salarié est toujours au détriment du travailleur puisqu'il crée une valeur dont un autre est le propriétaire.

romantiques désignait l'extériorisation ou la réalisation objective d'une impulsion intérieure. En effet, le but de l'art romantique était d'amener à l'être une voix intérieure, une nature tantôt considérée comme étant propre à la personne, tantôt comme l'impulsion de la nature en nous. S'exprimer, c'était rendre quelque chose manifeste dans un médium et dans cette expression se découvrir comme individu. C'est la même logique qui semble opérer chez l'auteur allemand dans les écrits de 1844. On y lit que l'homme réalise ses potentialités (et par extension son humanité) dans la production et l'extériorisation d'un objet. La *poiesis*, ou production objective, rejoint la *praxis*, l'action « libre » qui permet à l'homme de se transformer. Le travail, au même titre que l'art chez les romantiques, est conçu comme une objectivation des forces intérieures et une expression des qualités essentielles de l'homme. Le travail est 'créateur' et permet à l'individu d'exprimer ses potentialités et de devenir autonome. On peut peut-être parler d'un expressivisme marxien. La création permet l'individuation dans un double processus où les individus s'identifient grâce à leur production, se reconnaissent, ainsi que reconnaissent les autres par le même moyen. La production est signe d'originalité et permet la reconnaissance par autrui. On peut donc légitimement parler d'une conception anthropologique du travail à l'œuvre dans les écrits de jeunesse de Marx, en ce que le travail y permet à la fois l'autoréalisation, l'autonomisation et la reconnaissance de soi. La division du travail, en défaisant le lien organique qui liait le travailleur et son objet, la création au travail, a créé une brèche immense dans la société en séparant le registre du travail aliéné et celui du travail créatif. La création, au lieu d'être au fondement de toutes les activités productives humaines, est devenue un domaine séparé dans la société bourgeoise marchande que l'on a appelé le monde de l'art. Le monde de l'art s'est ainsi construit progressivement comme phénomène autonome dans son opposition ontologique au monde du travail industriel, sur les bases d'un travail libre,

facteur d'épanouissement, où l'homme se produit en même temps qu'il produit. Seule la prise de conscience par la classe déshéritée de son rôle historique permettra après la révolution de renverser cet état de fait et de réconcilier art et production, l'art et la vie dans la société communiste. Cette réconciliation signifie d'une certaine manière la « fin de l'art », mais seulement la fin de l'art en tant que phénomène autonome et séparé du monde de la production. Dans une société sans classes et sans division du travail, l'expression artistique se dissout comme domaine séparé et revient au fondement de toute activité productive. Marx n'aspire pas, comme ses détracteurs ont voulu le caricaturer, à l'anéantissement de la civilisation industrielle bourgeoise, mais à son dépassement vers un mode de production supérieur et plus égalitaire. Le communisme n'est pas l'anéantissement de l'individu, mais bien au contraire doit permettre l'émergence de possibilités d'individuation écrasées par la société bourgeoise et la réconciliation des sphères d'activités notamment celles de l'art, du travail et de la vie quotidienne. À cet égard, le projet situationniste, en vogue dans les années 1960, peut être analysé comme une excroissance ou un commentaire du projet marxien puisqu'il réitère son vœu : abolir la différence entre l'art et la vie, replacer le principe de création au cœur de toutes les activités humaines. Nous verrons dans la troisième partie que cette idée est peut-être devenue, dans des formes atténuées, une idée essentielle de notre époque.

2.8. L'individualisme socialiste : de Karl Marx à Oscar Wilde

Il ne faut pas sous estimer l'influence des textes de jeunesse de Marx sur les penseurs et les artistes du XIX^e siècle. Quarante ans après la publication des manuscrits, Oscar Wilde propose une défense de l'individualisme égalitariste sous les auspices du socialisme. Dans un petit essai peu connu datant de 1891

intitulé *L'âme de l'homme sous le socialisme*²⁶⁴ - et qui contient selon lui une partie de son esthétique - l'écrivain anglais opère même une fusion entre la théorie socialiste et l'idéal de singularité, entre l'égalisation des conditions de tous et un individualisme « sain », véritable possibilité d'une esthétisation de soi. Le socialisme, explique Wilde en préambule de cet essai, consiste à « essayer de reconstruire la société sur une base telle que la pauvreté sera impossible²⁶⁵ » et cela ne peut se faire sans l'abolition de la propriété privée. « La propriété personnelle empêche l'individualisme à chaque pas²⁶⁶. En effet, pour Wilde, qui s'inscrit ici dans la plus pure tradition romantique, la propriété privée, tributaire de l'idéologie bourgeoise, a perverti le vivre ensemble et « détourné la société dans sa vraie condition d'organisme parfaitement sain ». En outre, la propriété privée a perverti la conception de l'individualisme « en confondant l'homme avec ce qu'il possède²⁶⁷ ». Même si Karl Marx n'est jamais cité dans ce texte de presque 90 pages, son influence se fait pleinement ressentir. On a vu que pour ce dernier, le culte capitaliste de la propriété privée et le fétichisme de l'argent ont imposé une mesure unique à la marchandise, mesure qui tend à s'étendre au domaine individuel. À la manière de Wilde, Marx oppose implicitement l'être à l'avoir. Relisons ce passage des *Manuscrits de 1844* pour nous en convaincre :

La propriété privée nous a rendus si sots et si bornés qu'un objet n'est *nôtre* que lorsque nous l'avons, qu'[il] existe donc pour nous comme capital ou qu'il est immédiatement possédé, mangé, bu, porté sur notre corps, habité par nous, etc., bref qu'il est *utilisé* par nous, bien que la propriété privée ne saisisse à son tour toutes ces réalisations directes de la possession elle-même que comme *des moyens de subsistance*, et la vie, à laquelle elles servent de

²⁶⁴ Oscar Wilde, *L'âme de l'homme sous le socialisme essai*, Pàvillons-sous-Bois, France, Ressouvenances, 1986.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.8

²⁶⁶ *Ibid.*, p.25

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 18

moyens, est la vie de la *propriété privée*, le travail et la capitalisation [...] À la place de tous les sens physiques et intellectuels est donc apparue la simple aliénation de *tous* ces sens, le sens de *l'avoir*. L'être humain devait être réduit à cette pauvreté absolue, afin d'engendrer sa richesse intérieure en partant de lui-même²⁶⁸.

Si le capitalisme et la propriété ne s'attachent qu'à « l'avoir », le socialisme réconcilié avec l'individualisme s'attachera à « l'être » et « assurera le bien-être matériel de chaque membre de la communauté²⁶⁹ ».

La véritable perfection de l'homme réside, non dans ce qu'il a, mais dans ce qu'il est. La propriété privée a écrasé le véritable Individualisme, et a établi un Individualisme faux. Elle a empêché une partie de la société d'être individuelle en l'accablant de misère. Elle a empêché l'autre partie de la société d'être individuelle en la mettant sur une mauvaise route, et en l'embarrassant²⁷⁰.

Même si Oscar Wilde reconnaît que l'individualisme est historiquement dépendant de l'existence de la propriété privée, il explique que l'homme y gagnera à son abolition, en devenant « beaucoup plus libre, beaucoup plus accompli, et beaucoup plus intense qu'il ne l'est maintenant²⁷¹ ». Wilde, en fin observateur de son temps, remarque toutefois que si le socialisme veut donner naissance au véritable individualisme, il doit se débarrasser de ses germes autoritaires qui sont au moins aussi nuisibles que ceux du capitalisme. « Beaucoup des théories socialistes que j'ai rencontrées me paraissent entachées d'idée d'autorité, sinon même de réelles

²⁶⁸ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, *op. cit.*, p. 85.

²⁶⁹ Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 10.

²⁷⁰ Oscar Wilde, *L'âme de l'homme sous le socialisme*, Pavillons-sous-Bois, France, Ressouvenances, 1986, p. 19.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

contraintes²⁷² ». Pour que le plein développement de la vie soit possible, le socialisme doit se détourner des formes despotiques qui l'habitent - des formes qu'il appelle les « tyrannies industrielles²⁷³ », et favoriser l'éclosion d'un véritable individualisme « sain et magnifique²⁷⁴ ». Néanmoins, cette éclosion ne pourra se faire sans l'abolition de la propriété privée qui doit permettre à l'homme de retrouver toutes ses potentialités (i.e. concept d'homme total). La mise en place d'un individualisme réellement socialiste doit permettre de vivre réellement, de manière autonome et d'exprimer pleinement sa personnalité. Ces trois composantes déterminent l'« homme parfait²⁷⁵ », l'homme complet qui n'admet d'autre autorité que la sienne propre. Ainsi pour Wilde, « le socialisme [...] permettra la vraie réalisation de la vie, il donnera [...] à la vie sa vraie base et son vrai milieu²⁷⁶ ». Il y a dans le texte de Wilde un aspect non négligeable qui l'inscrit en plein dans la tradition romantique : cette idée que le « grand individualisme » existe à l'état « latent », « en puissance dans l'humanité²⁷⁷ » et ne demande qu'à être libéré. Pour démontrer l'existence de cet individualisme immanent et intérieur, Wilde propose une lecture inusitée des enseignements du Christ et fait de ce dernier le précepteur d'une morale qui ressemble à bien des égards au concept de « nature source ». Il explique ainsi que le Christ a appris une chose essentielle à l'humanité : la vérité n'est pas extérieure ou dans les possessions, mais bien intérieure, elle est à trouver en soi. Le Christ a été pour l'auteur le premier précepteur d'une pensée individualiste immanente, qu'il exprime en ces mots :

²⁷² *Ibid.*, p. 17.

²⁷³ *Ibid.*, p. 11.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 10.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 18.

Vous avez une personnalité merveilleuse. Développez-la. Soyez vous-même. N' imaginez pas que votre perfection consiste à amasser ou à posséder des choses extérieures. Votre perfection est au-dedans de vous. Si vous pouviez seulement comprendre cela, vous ne désireriez pas être riche [...] Efforcez-vous de diriger votre vie de telle sorte que les choses extérieures ne puissent vous nuire. Et efforcez-vous aussi de vous débarrasser de la propriété personnelle²⁷⁸.

Wilde va encore plus loin : pour ce dernier, l'individualisme est une loi naturelle vitale qui a une source intérieure à l'individu (i.e. une nature source), mais qui fait aussi partie d'un processus naturel et évolutif généralisé à la vie entière. L'évolution, affirme Wilde, « est la loi de la vie, et il n'est d'évolution que vers l'individualisme²⁷⁹ ».

En fait, l'Individualisme ne vient point à l'homme par des sollicitations extérieures quelconques; il sort spontanément et naturellement de l'homme. C'est le point auquel tend tout développement. C'est la spécialisation vers laquelle se dirigent tous les organismes. C'est la perfection inhérente à chaque forme de vie, et vers laquelle chacun s'efforce. Et ainsi l'Individualisme n'exerce nulle contrainte sur l'homme. Au contraire, il dit à l'homme qu'il ne doit pas permettre que nulle contrainte ne soit exercée sur lui. L'Individualisme n'essaie pas d'obliger les hommes à être bons. Il sait que les hommes sont bons lorsqu'on les laisse à eux-mêmes. L'homme développera de lui-même l'Individualisme²⁸⁰.

Le socialisme permettra aussi de réorganiser la société qui sera laissée à l'homme, entre les tâches utiles qui seront confiées à la machine et la réalisation des choses belles, des œuvres d'art. Comme celle de Marx, la pensée de Wilde est habitée de cette idée que le travail industriel brime les

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 65.

potentialités de l'homme et sépare la sphère de la création artistique de celle de la production de biens. Le socialisme, en supprimant la propriété privée et en confiant la production à la machine anéantira cette séparation puisque tous les individus seront désormais des créateurs à part entière. L'art, explique finalement Wilde, est la dernière étape du processus d'individualisation socialiste, c'est le « mode d'individualisme le plus intense que le monde ait connu²⁸¹ ».

L'Art, c'est l'Individualisme, et l'Individualisme est une force perturbatrice et dissolvante. En cela consiste son immense valeur. Car ce qu'il cherche à troubler, c'est la monotonie du type, l'esclavage de la coutume, la tyrannie de l'habitude, et tout ce qui réduit l'homme au niveau de la machine²⁸².

La relecture socialiste d'Oscar Wilde réaffirme cette idée florissante à la fin du XIX^e siècle d'une réconciliation entre le monde de l'art et celui du travail - ou de la production - entre le monde de la création et de l'aliénation. L'individu aliéné, victime de l'idéologie bourgeoise et capitaliste, de la division du travail et de la propriété privée, cherche à renouer avec la complétude de sa vie. Cet homme complet est à la fois artiste, artisan, savant, tout en n'étant pas confiné dans une profession fixe et en exploitant les multiples potentialités qu'il découvre en lui. Grâce au socialisme qui permet de transcender les anciens clivages et réunir les sphères d'activité, l'homme se retrouve enfin émancipé et peut libérer ses sens et ses capacités. Enfin, dernier point mais non des moindres, Wilde suggère que si le socialisme doit réaliser « l'Individualisme », et que cela devra se faire naturellement sans l'État. « Comme conséquence naturelle, l'État devra renoncer à toute idée de

²⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

²⁸² *Ibid.*, p. 41.

gouvernement²⁸³ ». L'État ne doit pas gouverner, mais être une association volontaire qui organisera le travail, il doit « s'occuper de l'utile. L'individu doit s'occuper du beau²⁸⁴ ». Il faut donc renoncer à l'État bourgeois démocratique et autoritaire :

[...] démocratie signifie simplement le bâtonnement du peuple par le peuple et pour le peuple. [...] toute autorité est tout à fait avilissante. Elle avilit ceux qui l'exercent et ceux qui la supportent²⁸⁵.

La démocratie, sous des apparences de liberté, égalise les conditions, mais de manière négative, c'est-à-dire en pratiquant un nivèlement par le bas :

Les sujets, alors, sentent moins le poids affreux qui pèse sur eux, et ainsi supportent leur vie dans une sorte de grossier bien-être, ainsi que des animaux choyés, sans jamais s'apercevoir qu'ils pensent probablement avec les pensées d'autrui, vivent d'après la règle d'autrui, portent en réalité ce qu'on peut appeler les vêtements de seconde main d'autrui et ne sont jamais eux-mêmes un seul moment. Celui qui veut être libre [...] ne doit pas imiter. Et l'autorité, en amenant les gens à l'imitation, produit parmi nous une quantité très grande de barbarie suralimentée²⁸⁶.

2.9. Conclusion : idéaltype de la critique artiste-marxienne

La critique généalogique et anthropologique du travail qu'opère Marx se concentre particulièrement sur les possibilités individuelles, sur l'autonomie et l'autoréalisation de l'individu dans l'acte productif et le travail en

²⁸³ *Ibid.*, p. 30.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

particulier. On rappellera que l'auteur allemand opère une distinction ontologique entre le travail préindustriel et le travail industriel, le travail productif et le travail aliéné. Le travail non aliéné est expression et création, et ce au même titre que l'art chez les romantiques : il est conçu comme une objectivation des forces intérieures et une expression des qualités essentielles de l'homme. C'est grâce à ce constat qu'on a pu parler d'un « expressivisme marxien ». La société bourgeoise, le capitalisme, l'industrialisation de la société et la division du travail ont bouleversé le rapport ontologique que l'individu entretenait avec le produit de son travail. Ces nouvelles conditions matérielles ont imposé de nouveaux cadres sociaux qui ont entravé et étouffé les capacités humaines et dépossédé graduellement l'homme de la finalité de son travail immédiat. Pour Marx, la division du travail, en plus de meurtrir physiquement le travailleur, brime sa créativité et son savoir-faire individuel; elle « estropie le travailleur et fait de lui quelque chose de monstrueux en activant le développement factice de sa dextérité de détail, en sacrifiant tout un monde de dispositions et d'instincts producteurs²⁸⁷ ». La société industrielle-capitaliste-bourgeoise « nie partout la personnalité de l'homme²⁸⁸ ».

On a parlé d'anthropologie pour décrire l'analyse marxienne du travail et de la production; en effet, les *Manuscrits de 1844* mettent à jour une véritable analyse des caractéristiques sociales, économiques et culturelles de l'être humain. Cette anthropologie n'est toutefois pas neutre, elle est éminemment politique : Marx cherche, contre le capitalisme et la société industrielle et à travers une véritable esthétique de la production, à réconcilier l'homme avec

²⁸⁷ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, *op. cit.*, p. 135.

²⁸⁸ Karl Marx, *op. cit.*, p. 77.

lui-même, à lui redonner la pleine puissance de ses moyens, c'est-à-dire à en faire un homme complet, un homme total.

L'anthropologie sensualiste de Marx partage quelques points communs avec la tendance anarchiste qui se dessine en Europe après 1848 et principalement dans les années 1860, notamment autour de trois thèmes fondateurs : l'idée qu'il fallait préférer les petites groupes de producteurs aux grandes usines déshumanisées, la révolte du passé préindustriel contre le présent et la haine de l'État. Ces idées vont d'ailleurs trouver une oreille attentive auprès des artisans indépendants et des ouvriers spécialisés comme les horlogers du Jura par exemple. Pensée théorique, syndicalisation, révolution du mode de production, tous ces facteurs vont progressivement encourager la création d'une identité de « travailleur » et de prolétaire entre les années 1840 et 1870. Grâce aux travaux de Marx et à son activisme politique, le prolétariat va désormais vouloir jouer un rôle politique nouveau et trouver sa niche entre le conservatisme des vieilles élites chrétiennes et de la paysannerie, puis du libéralisme bourgeois. Rappelons toutefois que si l'héritage de Marx est immense au XX^e siècle, il est encore bien peu connu en 1875 en dehors des cercles socialistes, du moins bien moins que Spencer et Comte, les deux grands auteurs de l'époque bourgeoise.

Les thèmes développés par Marx comme son esthétique de la production, son expressivisme ou encore sa critique de la division des sphères d'activités en mondes autonomes ont largement transcendé les frontières de la philosophie, de la politique et du marxisme. On peut ici légitimement parler d'une « critique artiste » de la modernité chez Marx. On verra que le monde de l'art, et plus particulièrement de l'art moderne, s'est bâti en opposant les registres

de la création artistique et de la production industrielle. L'œuvre d'art est petit à petit devenue un objet unique façonné par un individu libre à l'exact opposé de la production industrielle standardisée. La création artistique va peu à peu se présenter dans la société industrielle comme une solution, une ressource individuelle et collective, morale et psychologique pour contrer la rationalisation et la trivialité de la vie quotidienne, la perte du sens et la mécanisation des moyens de production. Pour le sociologue Pierre-Michel Menger (1953-), spécialiste de la sociologie de l'art et des travailleurs créatifs, le travail artistique est devenu avec Marx le « modèle du travail non aliéné par lequel l'individu s'accomplit dans la plénitude de sa liberté en exprimant les forces qui font l'essence de son humanité²⁸⁹ ».

Tableau 2.2
Idéaltype de la critique artiste-marxienne

Idéaltype de la critique artiste-marxienne	
Idée maîtresse	<ul style="list-style-type: none"> • Anthropologie sensualiste et expressivisme: la production de biens matériels (<i>poiesis</i>), doit permettre la production et l'expression de soi (<i>praxis</i>); • L'homme, grâce à sa production, se dépasse comme être fini et reconnaît en lui l'universel objectif, la nature ou l'essence humaine.
Rôle de l'art	<ul style="list-style-type: none"> • La création/production est l'activité humaine fondamentale, elle est au fondement de toutes les activités humaines; • La création permet à l'homme de prendre contact avec l'homme générique.
Face positive	<ul style="list-style-type: none"> • Esthétique de la production dans la lignée du modèle expressiviste; • La production de biens matériels (<i>poiesis</i>) permet la production de soi (<i>praxis</i>); • La production est une expression des capacités et des potentialités humaines.
Face négative	<ul style="list-style-type: none"> • Critique du travail industriel et de la division du travail (le grand cataclysme de la société moderne); • Distinction ontologique entre le travail préindustriel et le travail industriel, le travail productif et le travail aliéné; • Le monde industriel sépare le lien ontologique qui liait <i>poiesis</i> et <i>praxis</i> dans le travail productif; • La création n'est plus fondement de l'activité productive humaine, elle est devenue un domaine séparé (le monde de l'art).

²⁸⁹ Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 13.

CHAPITRE III

DANDYSME ET DANDY : L'ART D'ÊTRE SOI

Le troisième grand phénomène culturel qu'il nous paraît important d'analyser pour décrire la naissance d'une critique artiste de la modernité, est celui la galaxie dandy. Le terme de galaxie a ici un sens métaphorique, qui a l'avantage de bien rendre compte de la vastitude du concept. Paradoxalement, bien qu'il soit une figure récurrente dans l'histoire de l'art, de l'esthétique et de la littérature, le chercheur éprouve toujours beaucoup de difficulté à donner au concept une certaine consistance épistémologique. Toute personne qui essaie de penser et circonscrire la figure du dandy se retrouve très vite confrontée à un problème de taille : le dandy est une figure fascinante certes, mais à bien des égards caricaturale, impalpable et difficilement qualifiable. Le dandy, comme le souligne Marie-Christine Natta, « n'est jamais pleinement incarné, ni littérairement, ni historiquement²⁹⁰ ». Est-ce une figure littéraire ou une personnalité historique quasi mythologique qui a construit sa notoriété avec des « coups » d'éclat comme le Beau Brummell? Le dandy est-il plutôt le thuriféraire d'une philosophie ou d'une doctrine, soit le dandysme? Et alors, qu'est-ce que le dandysme? Une esthétique de la personnalité? Une esthétique de l'âme et du corps? Une philosophie de l'existence? On voit que la tâche de définir le personnage et le courant auquel il a donné son nom n'est pas aisée. Preuve de cette inconséquence épistémologique, les essais qui ont tenté de donner une unité

²⁹⁰ Marie-Christine Natta, *La grandeur sans conviction essai sur le dandysme*, Paris, Ed. du félin, 1991, p. 30.

phénomène se sont souvent cassé les reins sur la polysémie du terme – les tentatives pour construire un idéaltype du dandysme se réduisant bien souvent à une litanie de qualificatifs accolés les uns aux autres sans fil conducteur. Le dandy a ainsi été défini comme un individu distingué et ayant un goût certain pour la toilette, réduit à un personnage superficiel, soucieux de sa seule apparence physique. Il a aussi été présenté à la fois comme un parangon de maîtrise de soi et d'impassibilité et un personnage frivole et léger. Il aurait aussi un goût marqué pour les artifices, serait vaniteux et matérialiste. On comprend que ce genre de description ne possède que de très peu de valeur épistémologique. Pour comprendre ce qu'est ou ce qu'a été un dandy, il faut tout d'abord faire la différence entre le personnage empirique et le personnage typifié ou idéalisé du dandy, puis chercher les fondements généalogiques et historiques de la notion.

3.1. Une petite histoire du dandy

Il y eut plusieurs dandysmes, incarnés dans des personnages aussi hétéroclites que George Brummell, Lord Byron, le comte d'Orsay, Oscar Wilde ou encore Charles Baudelaire. Nous nous attarderons dans ce bref historique sur seulement trois personnages ayant représenté à l'époque et jusqu'à ce jour encore un certain idéal dandy : George Brummell, Charles Baudelaire et plus particulièrement Oscar Wilde. Le choix n'est pas aléatoire. En effet, il fait tout d'abord consensus en raison du fait que ces trois personnages soient presque toujours utilisés comme modèles dans les analyses que nous citerons; ils ont ensuite l'avantage de recouvrir tout le XIX^e et ils ont enfin, à bien des égards, des préoccupations communes.

3.1.1. George Bryan Brummell : l'archétype

Malgré qu'il soit difficile de donner une consistance épistémologique au concept de dandy, cela ne signifie toutefois pas que le personnage n'ait jamais existé. En effet, le dandy est un curieux mélange de réalité historique, de compilations d'anecdotes, de légendes racontées et de mises en récit romancées. Le terme apparaîtrait en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle, mais ne devient populaire que sous la Régence anglaise²⁹¹. Le dandy trouve à cette époque ses lettres de noblesse avec la figure de George Brummell. Ce personnage atypique, n'appartenant pas originellement l'aristocratie, provoque à la fois admiration et rejet parmi la classe dirigeante. Selon le premier article français consacré à Brummell et publié en dans la *Revue de Paris* 1840, année de sa mort, l'écrivain et journaliste Arnould Frémy explique que l'attitude désinvolte de Brummell lui vaut toutefois l'honneur de devenir le favori du prince régent George IV. Frémy raconte que Brummell exerce un magnétisme sur le roi et jouit d'une autorité charismatique quasi magique : tout ce qu'il dit est sujet à commentaires et ses idées sur la toilette deviennent très vite des codes que l'on s'empresse de suivre et reproduire. Le personnage est toutefois largement idéalisé et magnifié par la rumeur, les anecdotes et les fantasmagories colportées par le bouche-à-oreille, auxquelles Brummell n'a pas manqué de contribuer. Dans le même article Arnould Frémy décrit Brummell comme un personnage sublime, un héros extravagant régnant sur le bon goût et la mode à la cour d'Angleterre. Une anecdote veut même qu'il ait fait faire ses gants par deux artisans, un pour la main, l'autre pour le pouce. Dans le même registre fantasmagorique, notre personnage fantasque faisait soi-disant broser ses bottes au vin de champagne et avait besoin de trois coiffeurs. « À l'un, étaient confiées les tempes exclusivement,

²⁹¹ Entre 1811 et 1820, le roi George III tombe profondément malade, et la régence est alors assurée par son fils aîné le futur George IV.

à un autre les boucles du front, à un troisième le domaine du derrière de la tête²⁹² ». Enfin, Brummell avait besoin de cinq heures pour s'habiller... Dans Londres, relate Arnould Frémy quelques années avant sa mort, « on ne parlait que de lui. On copiait sa démarche, on cherchait à lire dans ses yeux pour y mesurer la hauteur officielle d'un talon de botte, y surprendre le bâillement d'un gilet ou la physionomie d'une entournure²⁹³ ». Dans « Le roi de la mode » qui paraît dans la *Revue de Paris*²⁹⁴ et qui fourmille de rumeurs et d'anecdotes, Arnould Frémy rapporte que le terme « dandy » est arrivé en France autour de 1812²⁹⁵ avec un vers de Lord Byron tiré de *Don Juan*, puis s'est popularisé sous le règne de Louis-Philippe. Lord Byron dans cette œuvre monumentale rapproche Don Juan, personnage flamboyant, séducteur, opportuniste, menteur, orgueilleux et flatteur, du dandy.

*His manner was perhaps the more seductive,
Because he ne'er seem'd anxious to seduce;
Nothing affected, studied, or constructive
Of coxcombry or conquest: no abuse
Of his attractions marr'd the fair perspective,
To indicate a Cupidon broke loose,
And seem to say, "Resist us if you can"-
Which makes a dandy while it spoils a man²⁹⁶.*

Dans *Le roi de la mode*, Arnould Frémy décrit Brummell comme un « grand génie²⁹⁷ », un « souverain par l'originalité de son habillement et de ses

²⁹² Arnould Frémy, « La mort de Brummell », *Revue de Paris*, t. 17, Library of the University of Michigan, 1840.

²⁹³ Frémy, Arnould, « le roi de la mode in Le roi de la mode », *Revue de Paris*, , vol. 33-34, (1836).

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Arnould Frémy se trompe ici, le poème sera publié de manière anonyme en Angleterre en 1819, il est donc impossible qu'il ait pu arriver en France avant les années 1820.

²⁹⁶ Lord Byron, *Don Juan*, The Project Gutenberg eBook of Don Juan, by Lord Byron, en ligne : <http://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm>

réparties²⁹⁸ » qui rappelle à bien des égards le grand génie qu'était Napoléon. Tous deux « ont ce grandiose des manières, cette auguste domination du maintien, une dignité sublime à porter une pourpre qui n'était faite que pour eux²⁹⁹ ».

Huit ans après l'article d'Arnould Frémy et quatre ans après la mort de Brummell, l'écrivain français Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), dandy à ses heures, publie à son tour un petit ouvrage confidentiel édité à une trentaine d'exemplaires, à la frontière de la biographie et de l'essai philosophique, intitulé *Du dandysme et de George Brummell*³⁰⁰. L'ouvrage met lui aussi l'accent sur l'individualité exceptionnelle de l'auteur, son indépendance, son refus des conventions et son irrévérence légendaire. Jules Barbey d'Aurevilly relate cette anecdote célèbre dans laquelle lors d'un bal costumé, Brummel, qui avait été ignoré par son ancien protecteur le prince régent, demande à son ami et à voix haute : « Comment s'appelle ton ami rondouillard? ». Avec Barbey d'Aurevilly, Brummell disparaît comme cas empirique et personnage historique pour devenir l'incarnation d'un style de vie : le dandysme. Barbey d'Aurevilly ne retient de Brummell que le typique et le spectaculaire pour construire un modèle social où ne dominent désormais plus que l'impertinence, la frivolité, le charme et la toilette.

²⁹⁷ Arnould Frémy, op cit.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 258.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 254.

³⁰⁰ Jules et Marie-Christine Natta, op cit, p. 257.

3.1.2. Baudelaire, le peintre de la vie moderne

Jules Barbey d'Aurevilly, en bon observateur de son temps, vouait également une certaine admiration au poète et critique d'art français Charles Baudelaire. Cet enthousiasme se portait cette fois-ci plus sur le talent du poète, « un Dante d'une époque déchue », que sur son dandysme. Cela est surprenant quand on sait que Baudelaire a largement cultivé l'image du dandy et en a été, au même titre que son admirateur, un théoricien (cf. « Le dandy », dans *Le peintre de la vie moderne*). Le dandysme de Baudelaire est toutefois bien différent de celui du Beau Brummell. Chez Baudelaire, la figure du dandy ne se confond plus avec celle du courtisan, mais avec celle de l'artiste romantique et bohème qui rejoint le thème très en vogue à l'époque du poète maudit, pauvre, immoral et en rupture de banc. *Les Fleurs du mal*, l'œuvre la plus connue de Baudelaire, paraît en 1857 à 500 exemplaires et lui vaut instantanément une poursuite pour offense à la morale religieuse et outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs. Une amende de 300 francs - réduite plus tard à 50 - suivra. Le contenu du livre et les déboires judiciaires du poète participeront évidemment à sa légende et viendront donner de la consistance à son personnage de dandy : le dandy baudelairien comme artiste-poète vivant au-delà des conventions, à l'écart de la morale bourgeoise. De toute façon, l'éthique, la morale et l'esthétique n'ont rien à faire ensemble. Plus qu'immoral, le dandy-artiste est amoral, il se situe hors du domaine de la moralité bourgeoise, il est dans le domaine de l'art. « Qu'est-ce donc que cette passion qui, devenue doctrine, a fait des adeptes dominateurs, cette institution non écrite qui a formé une caste si hautaine? », se demande Baudelaire à propos des dandys, pour répondre : « C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenue dans les limites

extérieures des convenances³⁰¹ ». Tout au long de sa vie l'auteur a développé des thèses parfois contradictoires sur l'art, la mode et la modernité. Il apparaît parfois comme un romantique, ainsi dans ses commentaires du *Salon de 1859* sur le génie, l'éternel et le naturel : « L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et ce qu'il *sent*. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature ». D'autres fois, il est perçu comme un antiromantique, comme dans ses correspondances avec Alphonse Toussenel : « la *nature* entière participe du péché originel³⁰² ». Ses thèses sur l'art mettent en avant le règne de l'imagination, qui est la faculté essentielle, et la nécessité pour l'artiste d'être capable de rendre compte du présent ou plus exactement de *l'héroïsme de la vie moderne*. On le sait, pour les artistes « progressistes » du milieu du XIX^e siècle, le grand problème esthétique concerne la représentation du présent. Cette représentation a toujours été considérée dans la peinture classique comme un art mineur réservé au roman, à l'estampe ou la gravure, contrairement aux genres nobles comme la peinture qui prenait l'histoire, la religion et la mythologie pour sources d'inspiration. Une des questions esthétiques auxquelles s'arrête Baudelaire concerne donc cette représentation du présent : qui sera le plus à même de saisir l'héroïsme de la vie moderne? Ce sera, répond-il, « le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies³⁰³ ». Cependant, qu'entend exactement Baudelaire par « héroïsme de la vie moderne »? Sûrement la beauté de la vie contemporaine, moderne, la vie quotidienne de la ville, de Paris et ses transformations. « C'est la vie quotidienne de la

³⁰¹ Charles Baudelaire, Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*

³⁰² Charles Baudelaire, « Lettre du 21 janvier 1856 à Alphonse Toussenel », dans *Correspondance* tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 335-337.

³⁰³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* t.2, Paris, Gallimard, 1975, p. 407.

capitale qui fournira de nouveaux sujets de poésie et les héros du jour – ministres ou criminels – remplaceront Achille et Agamemnon. Bref, la *Comédie humaine* supplantera l'*Iliade*³⁰⁴ ». Le principal peintre de la vie moderne, c'est toutefois le dandy que Baudelaire décrit justement dans un passage de son essai *Le peintre de la vie moderne*, passage consacré à Constantin Guys. Les dandys, cette « caste hautaine », « n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser³⁰⁵ ».

3.1.3. Oscar Wilde : un dandy idéal

Après celui de Brummell et de Charles Baudelaire, c'est généralement le nom d'Oscar Wilde qui revient dans les essais sur le sujet. L'auteur irlandais doit ce qualificatif à sa personnalité fantasque et colorée autant qu'à son œuvre et à sa vie privée, toutes deux marquées par le sceau du scandale. Comme dans le cas de Brummell, on notera que le personnage de Wilde a lui aussi été l'objet d'un travail de mythification et d'héroïsation (et depuis une quarantaine d'années de réhabilitation) opéré par les intellectuels et les hommes de lettres de son temps tels que Proust et Gide, ainsi que du XX^e siècle, dont Malraux et Sartre. Charles Baudelaire et Oscar Wilde incarnent tous deux une forme de dandysme générique; héroïsés par des auteurs dits « décadents », ils sont entrés dans la culture populaire par la porte de derrière, celle réservée aux personnages sulfureux et controversés.

³⁰⁴ Robert Kopp, M. Robert, « Baudelaire, mode et modernité », Cahiers de l'association internationale des études françaises, no 38, p. 173-186.

³⁰⁵ Charles Beaudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, op. cit.

Oscar Wilde était, au dire de ses contemporains et de ses commentateurs, un esthète moderne, « un des rois de la mode » qui « maniait en maître l'humour anglais³⁰⁶ ». Ce « warholien avant l'heure » comme on a parfois bien voulu le décrire était aussi « un prince du détournement qui sut faire de sa vie une succession de happenings³⁰⁷ ». En 1882, alors qu'il débarque à New York pour y présenter des conférences sur sa théorie de l'art, un journaliste lui demande s'il est vrai qu'il est descendu à Piccadilly un lys à la main; Wilde de répondre : « Ce n'est rien de faire une chose pareille, mais c'est un véritable triomphe que d'être arrivé à le faire croire aux gens³⁰⁸ ». À l'image de cette anecdote, on a souvent réduit l'œuvre de Wilde à une anthologie de bons mots et d'aphorismes tous aussi sarcastiques et insolents les uns que les autres. Il est vrai que ce mondain invétéré aimait railler le monde et ses vicissitudes. Toutefois, il ne faudrait pas oublier que Wilde écrivit aussi des pièces de théâtre (*The Importance of Being Earnest*, 1895), des nouvelles, un roman (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) et plusieurs essais sur l'art et l'esthétique. Il fut donc, par-delà l'anecdote, un écrivain accompli. Avec *The Picture of Dorian Gray*, Wilde écrit l'idéal du texte dandy. Le texte est inspiré de la nouvelle *La peau de chagrin* d'Honoré de Balzac, que Wilde appréciait beaucoup. Dorian Gray est un homme beau et charmant dont la beauté fascine son ami Basil, artiste peintre. Ce dernier en fait le portrait, y mettant toute son âme et le meilleur de lui-même. Dorian fait entre-temps la rencontre d'un ami de Basil, Lord Henry, un dandy dont les théories hédonistes sur la jeunesse auront une telle influence sur lui que, dans un pacte faustien avec le diable, il demandera à ce que son tableau subisse les outrages du temps et de la vie à sa place. Même s'il consacre avec cet ouvrage la position dandy, cela ne signifie pas que Wilde idéalise ou

³⁰⁶ *L'Écho de Paris* du 2 décembre 1900, archives de la Bibliothèque nationale de France

³⁰⁷ Sean James RoseJames, Rose Sean, « L'importance d'être incompris », *Libération* (Paris), 2 janvier 2012, 2000.

³⁰⁸ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, New York, A. A. Knopf, 1988.

légitime la conduite de son personnage. Avec *Dorian Gray*, le dandy est un être malsain, immoral, cupide et criminel qui tue pour sauver les apparences. À fin de sa vie, rongé par les remords, il éventre la toile qui révèle son vrai personnage. L'œuvre vaut à Wilde des critiques virulentes à sa sortie : quand ce dernier n'était pas tout simplement considéré comme un livre diabolique, on déplorait notamment le manque, voire l'absence totale de vertu du livre; ce à quoi Wilde répondra que l'art n'a rien à voir avec la morale. La vie privée d'Oscar Wilde est elle aussi marquée par l'immoralité et le crime. Point de meurtre ici, mais un crime peut-être tout aussi grave dans une société victorienne respectable : celui de pédérastie. Marié à Constance Lloyd en 1884, Wilde entretient à partir de 1891 une histoire d'amour avec Alfred Douglas, le fils du marquis de Queensbury, celui qui édicta les règles de la boxe anglaise. En 1895, il est condamné pour homosexualité à deux ans de travaux forcés. Sa femme fuit la honte, change de nom et s'exile en Allemagne, tandis que son amant s'exile en France. Le scandale de l'affaire Wilde dans la bonne société victorienne illustre une des caractéristiques du dandy chez Wilde : son rejet de la vertu bourgeoise synonyme de médiocrité. L'homme se construit sur le modèle de l'artiste dont le paradigme, on le verra, est en pleine constitution au XIX^e siècle, il recherche le plaisir et la beauté, sous toutes leurs formes, en bien ou en mal. Ce combat contre la respectabilité et l'hypocrisie de la morale publique, il avait commencé à le mener très jeune. Sean James Rose raconte cette anecdote : « Lançant une invitation à l'un de ses camarades de Trinity College à Dublin, il donne l'ambiance de la maison : "Viens donc chez moi, je veux te présenter ma mère. Nous avons fondé une association pour la suppression de la vertu"³⁰⁹ ». À la manière d'autres artistes de son temps, dont Van Gogh, Oscar Wilde symbolise l'idéal du poète maudit. En effet, après sa sortie de prison en 1897, Wilde s'exile en France. Soutenu par quelques rares amis, dont André Gide, il

³⁰⁹ James Rose Sean, « L'importance d'être incompris », *Libération*, 2 janvier 2012, 2000.

meurt quelques années plus tard dans la misère et l'oubli à Paris. Sa réhabilitation sera extrêmement tardive : en 1954, la ville de Londres fera apposer une plaque commémorative (i.e. *Blue Plate*) sur sa maison, tandis que l'inscription « épouse d'Oscar Wilde » sur la tombe de sa femme Constance ne fut gravée sur sa tombe qu'en 1963. La première statue à la gloire de Wilde ne verra le jour qu'en 1998.

3.2. Régime de singularité et passion de soi-même

Que retenir de ces trois figures, sinon leur hétérogénéité? Le dandysme d'un George Brummell, souvent considéré comme le dandy originel, est un dandysme de cour, bien différent de celui d'un Baudelaire ou d'un Oscar Wilde par exemple. Le dandy de Baudelaire n'est pour sa part pas aussi scandaleux ni sulfureux que celui d'Oscar Wilde; c'est plutôt un observateur (ou, pour paraphraser Raymond Aron, un « spectateur désengagé »), qui voit le monde comme un simple théâtre, souvent insipide, où des personnages sans réelle substance s'agitent et gesticulent. Le dandy baudelairien a quelque peu le goût de la provocation, mais celle-ci reste cantonnée à l'ironie dans la plupart des cas. Le concept qui unit les dandys entre eux sera plutôt à chercher dans une recherche sans fin de sa propre singularité et dans une opposition à la figure du bourgeois. Le dandy rejette quasiment tous les principes de la nouvelle société industrielle, bourgeoise et démocratique, responsable selon lui de la bêtise, de la bassesse et du conformisme. Il dénonce le matérialisme et l'utilitarisme, l'argent, le travail, l'économie et l'épargne. La généralisation de l'économie de marché aurait ainsi diffusé une « morale d'épicier » essentiellement associée à des valeurs comptables et à la réussite par des moyens monétaires. Les actes d'accusation à l'égard de la bourgeoisie ne sont pas nouveaux, et procèdent toujours de la même logique,

soit la construction d'une personnalité bourgeoise plus imaginaire que réelle, mais toujours négative : le bourgeois serait conservateur, sans originalité, calculateur, philistin et réactionnaire. Le dandy se positionne quant à lui dans le camp de la bohème, il est le négatif de l'économie et de la modération bourgeoise. Il entend prendre ses distances avec tout ce qui fonde l'éthique bourgeoise et cela s'applique bien évidemment à ce qui fonde le socle politique de la société bourgeoise : la propriété privée. Chez Wilde, par exemple, la propriété est au mieux synonyme d'ennui. Elle implique des responsabilités de citoyen qu'un aristocrate dans l'âme ne peut que rejeter d'un revers de la main, au pire négation d'un sain individualisme :

La propriété personnelle empêche l'individualisme à chaque pas. [...] Toute possession de propriété privée est fort souvent des plus démoralisante : [...] toute possession un tant soit peu importante est d'un ennui sans fin. Elle implique tant d'obligation, tant d'affaires à traiter, tant de soucis [...], ses devoirs nous la rendent insupportable³¹⁰.

Outre la propriété privée, c'est l'utilitarisme que dénonce Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* quand il déclare : « Être un homme utile m'a toujours paru quelque chose de bien hideux³¹¹ ». Contre l'utilitarisme, le dandy préconise le culte de l'inutile et de la beauté, il met l'accent sur le futile, le superflu, le léger, l'inconstance, etc. Émilien Carassus, dans *Le mythe du dandy*, suggère l'idée suivante :

³¹⁰ Oscar Wilde, *L'Âme de l'homme sous le socialisme*, op. cit., p. 113.

³¹¹ Charles Baudelaire, « Éloge du maquillage » dans *Peintre de la vie moderne*, op. cit.

[...] on peut discerner là une conception esthétique de l'existence, fondée sur la dépense, l'ostentation, la beauté : sans aller à l'encontre du système social, elle le corrode marginalement, le mine de l'intérieur, profite du jeu – au double sens du mot – qu'elle instaure entre les rouages³¹².

La temporalité du dandy est elle aussi antibourgeoise, elle n'est pas dans la prévision, le calcul à long terme, l'économie, mais se consacre plutôt toute à l'instant, au fragment et à l'expérience. Cette temporalité met l'accent sur la spontanéité et l'immédiat, toute chose qui se donne à vivre dans le moment même. Pour le dandy, la vie est fugace, elle évolue en permanence et doit se vivre comme un champ d'expérience. Baudelaire est le chef de file de ces dandys artistes qui, reprenant les thèmes romantiques, cherchent à libérer la vie et la poésie du joug de la raison, pour mieux exprimer la sensation. Pour André Guyaux, normalien et professeur de littérature française du XIX^e siècle :

ce fait même d'avoir découvert un frisson nouveau, frisson qui va jusqu'à l'extrême limite de la sensibilité, presque au délire de l'Infini, dont il sut emprisonner les manifestations les plus fugitives, fait de Baudelaire un des explorateurs les plus audacieux, mais aussi des plus triomphants de la sensation humaine³¹³.

Même si le bourgeois constitue une figure spéculaire qui permet de définir en négatif le dandy, il ne nous permet pas de comprendre le personnage dans son intégralité. Autrement dire, le dandy ne saurait être défini seulement par la négative. Pour Émilien Carassus, même si « le dandy fut d'abord un type historiquement situé et, comme tel, limité par sa configuration anecdotique

³¹² Émilien Carassus, *Le mythe du dandy*, Paris, Colin, 1971, p. 60.

³¹³ André Guyaux, *op. cit.*, p. 71.

[...] il existe une sorte de dandysme idéal, une conception imaginaire et d'ailleurs variable du dandysme [...] ³¹⁴ ».

Le dandy cultive une esthétique de la singularité qui « repose sur un perpétuel effort d'invention ³¹⁵ » de sa propre personne. Cette originalité passerait notamment par une toilette distinguée et soignée, avec un souci du détail et des apparences qui confine au fétichisme; le dandy est flamboyant sans être voyant. Ainsi, dans son *journal intime* ³¹⁶, Baudelaire affirme que le « dandy doit aspirer à être sublime sans interruption, il doit vivre et dormir devant un miroir », il recherche instinctivement la noblesse dans la distinction. Quand Arnould Frémy décrit Brummel dans son article post-mortem, il répond qu'il « fut tout simplement une des plus grandes individualités du siècle, l'homme qui mania avec le plus de souplesse et d'habileté cet instrument à la fois sonore et fragile qu'on appelle la gloire ³¹⁷ ». Brummell fût un homme qui a su conduire sa vie de la bonne manière pour atteindre la gloire, et surtout qui a su inventer sa propre personne. L'important, c'est bien d'être original et de s'inventer.

Qu'est-ce donc que cette passion qui, devenue doctrine, a fait des adeptes dominateurs, cette institution non écrite qui a formé une caste si hautaine? » se demande Baudelaire. « C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenue dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même, qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple; qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions ³¹⁸.

³¹⁴ Émilien Carassus, *Le mythe du dandy*, op. cit., p. 15.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

³¹⁶ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu : journal intime* (1887). Bibliothèque municipale de Lisieux, archives en ligne.

³¹⁷ Arnould Frémy, « La Mort de Brummel », op. cit.

³¹⁸ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, op. cit.

Les transformations qui touchent le monde de l'art au XIX^e siècle semblent se répercuter dans les conduites individuelles, et inversement. Si en art il ne s'agit plus désormais de seulement reproduire les canons classiques, mais désormais d'inventer de nouvelles formes en allant puiser l'inspiration à l'intérieur de son moi profond, dans une nature source et dans la vie quotidienne, alors il doit en être de même pour son individualité. Le dandy, avec l'artiste avant-gardiste, ont été les premiers à affirmer le destin commun de l'œuvre d'art et de l'individualité. Pour Nathalie Heinich, il faut chercher une explication à ce phénomène dans l'autonomisation du champ artistique qui va être à la fois la cause et la conséquence de l'autonomisation du registre biographique et identitaire. Dorénavant, on invente des manières d'être, de se présenter et de se représenter comme on invente des formes culturelles nouvelles.

Valorisation avant-gardiste de l'innovation, valorisation moderniste de la personnalisation : c'est le triomphe de l'originalité au double sens de ce qui est nouveau et de ce qui appartient en propre à une personne, irréductible à aucune autre ; et l'originalité va de pair avec la transgression des canons, avec l'acceptation voire la valorisation de l'anormalité, de sorte que c'est le hors-norme qui tend à devenir la norme. Déplacement de l'œuvre à la personne, de la normalité à l'anormalité, de la conformité à la rareté, de la réussite à l'incompréhension, du présent à la postérité et, plus généralement, du régime de communauté au régime de singularité : ainsi se présente le nouveau paradigme de l'artiste, incarné par la figure popularisée de Vincent Van Gogh³¹⁹.

³¹⁹ Nathalie Heinich, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 68.

3.2.1. Le bizarre

La recherche de l'originalité et de l'innovation permanente conduit l'artiste ou le dandy à explorer des continents inconnus et à faire l'expérience du bizarre, peu importe si cela choque le bourgeois. « Le beau est toujours bizarre », prophétise d'ailleurs en ce sens Baudelaire.

Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau³²⁰.

Le besoin irréprensible d'innover et de sortir des sentiers battus, en art comme dans la construction de soi, met non seulement ces individus en contact avec l'étrange et le bizarre, mais développe et entretient chez ces derniers un goût de la transgression. Abolition des canons de l'art classique et des barrières morales ou des traditions populaires sont les deux faces d'une même médaille et se répondent quasi dialectiquement : on invente de nouvelles formes plastiques seulement si on a su dépasser dans sa vie quotidienne les conventions établies et si l'on a réussi à voir vers un ailleurs. Être bizarre, contrevenir aux règles morales, déplaire au quidam, voilà, explique Nathalie Heinich, l'essence du dandy :

La bizarrerie devient une qualité, et la déviance un principe, tandis que l'art de plaire, qui caractérise l'honnête homme à l'âge classique, devient l'art de plaire en déplaisant [...]. Comme tout groupe, les dandys se définissaient moins par ce qui les attirait – l'esthétique – que par ce à quoi ils s'opposaient. Et la foule était

³²⁰ Charles Baudelaire, « Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts. Déplacement de la vitalité », in *Exposition universelle. 1855. Beaux arts*.

leur premier ennemi, conformément à l'éthique du régime de singularité³²¹.

Marie-Christine Natta, dans *La grandeur sans convictions*, son essai sur le dandysme, confirme cette thèse : « déplaire est un plaisir aristocratique qui distingue le dandy du commun. En déplaisant, il affirme doublement sa force : non seulement il se passe de l'approbation, donc du soutien des autres, mais il cherche leur désapprobation; il est seul, comme le héros, et contre tous³²² ».

3.3. Valorisation du présent et culte des sens

Pour Baudelaire, les dandys ont besoin d'argent parce qu'ils font « un culte de leurs passions³²³ », et plus généralement de leurs sensations. L'important est de vivre tous les moments de la vie de manière totale et de rechercher à faire vibrer ses sens au moyen de l'expérimentation. Contre les préceptes de la philosophie classique héritée de Socrate et Platon qui assignent à l'homme la tâche de comprendre le général, l'essence des choses et la vérité en s'élevant au-delà de la multiplicité des sensations, la philosophie de la vie du dandy s'inspire des idées romantiques pour prôner une spiritualisation des sens. Cette idée est bien illustrée dans la description que fait Oscar Wilde de son héros dandy Dorian Gray :

Il avait l'ambition d'élaborer un nouveau plan de vie, qui s'inspirerait d'une philosophie raisonnée, de principes

³²¹ Nathalie Heinich, *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 241.

³²² Marie-Christine Natta, *La grandeur sans conviction*, op. cit., p. 98.

³²³ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, op cit.

rigoureusement enchaînés, et dont le suprême achèvement serait la spiritualisation des sens. Le culte des sens a été souvent décrié, et à juste titre : un instinct naturel inspire aux hommes la terreur de passions et de sensations qui leur semblent plus fortes qu'eux-mêmes, et qu'ils ont conscience de partager avec les formes inférieures du monde organique. Mais Dorian Gray estimait que la vraie nature des sens n'avait jamais été bien comprise, qu'ils avaient gardé leur animalité sauvage uniquement parce qu'on avait voulu les soumettre par la famine ou les tuer à force de souffrance, au lieu de chercher à en faire les éléments d'une spiritualité nouvelle, ayant pour trait dominant une sûre divination de la beauté³²⁴.

La spiritualisation des sens qu'annonce Gray est une forme d'hédonisme où les expériences sensorielles se vivent dans une vie découpée en suites d'instantanés à vivre le plus pleinement possible.

Un nouvel hédonisme allait paraître qui transformerait la vie et la sauverait de ce puritanisme rêche et grimaçant dont notre époque voit le curieux réveil. Certes, l'hédonisme accueillerait les services de l'intelligence, mais il rejeterait toute théorie et tout système impliquant le sacrifice d'un monde quelconque d'expérience passionnelle. Son but serait l'expérience même et pas les fruits de l'expérience³²⁵.

Une spiritualité nouvelle, voilà ce que l'on entend bâtir, une spiritualité qui donne plus d'importance à l'instant et où le présent sera vécu comme une dynamique exponentielle, c'est-à-dire dans toutes ses dimensions et ses potentialités. Il faut donc peut-être parler d'un « présentisme », voire d'un hédonisme pour décrire ce nouveau rapport à la vie, où seules la conquête et la consommation de l'instant prévalent et où le sensoriel et l'émotionnel deviennent omniprésents. La modernité baudelairienne constitue un très bon

³²⁴ Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Presses de la Renaissance, 1975.

³²⁵ Ibid.

exemple de cette importance nouvelle accordée au présent; l'artiste engagé dans une méditation sur soi « ne relève que de lui-même³²⁶ » et s'élabore dans un présent perpétuel et sans filiation. Il s'agit ainsi de faire de chaque instant de sa vie une œuvre d'art unique. Le dandy, explique David Tacium, « fait la synthèse de ce que Baudelaire nomme la modernité. La modernité baudelairienne est un mélange de romantisme et de décadence qui valorise le moment actuel en l'esthétisant³²⁷ ». Toutefois, la valorisation du présent n'est pas exclusive au dandy, elle gagne en popularité dans les milieux artistiques à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle pour devenir rapidement une des caractéristiques essentielles de l'art moderne autour des années 1860. L'art moderne, rappelons-le, consacre les arts de la rupture (i.e. rupture avec l'académisme, l'institution, libération de l'art et de ses limites matérielles et objectives) et délaisse le temps fermé et tourné vers le passé de l'art classique et académique (i.e. rejet de la logique d'imitation et de répétition des modèles) pour se donner à corps perdu dans une temporalité ouverte, dans le présent mobile, fuyant et incertain... Nous montrerons au prochain chapitre que l'art moderne matérialise une vision ouverte du présent. Les tableaux impressionnistes sont ainsi quasiment les premiers dans l'histoire de l'art, avec ceux plus précoces de Turner (*Tempête de neige*, 1842), à accorder une importance toute particulière à l'impression de la réalité immédiate. Le mouvement impressionniste, nommé ainsi par dérision en reprenant le titre d'une toile de Monet, et mené par Camille Pissarro, Pierre Renoir et Claude Monet, constitue une révolution profonde de l'art de peindre. Forme symptomatique de l'art moderne et de la critique artiste, l'impressionnisme se caractérise par une volonté esthétique qui accentue la rupture avec les

³²⁶ Charles Baudelaire, « Exposition universelle de 1855 », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 581.

³²⁷ David Tacium, *Le dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX^e siècle : Huysmans, Pater, Dossi*, thèse de doctorat (Littérature comparée), Université de Montréal, 1998.

canons académiques : la primauté de la lumière sur le sujet. La représentation de ce qu'on ressent des objets se conjugue à un refus des formes, des conventions et des idéaux du beau. L'impression générale, la lumière et le mouvement deviennent plus importants que la profondeur véritable, la perspective, les dimensions exactes. L'œuvre de Manet, *La course à Longchamp* (1865), en constitue un bon exemple. Pour celui-ci, la peinture doit savoir capter le fugitif et la dilatation de l'instant, et le peintre savoir peindre la nature changeante. Pour y parvenir, tout doit être exécuté et achevé sur place (*Impression, soleil levant*, 1872). Les impressionnistes développent ainsi une peinture de plein-air qui abandonne la composition savante et la mise en couleur en atelier.

3.4. Le dandy : un idéal aristocratique

L'aristocrate dandy s'oppose à l'homme vulgaire, au bourgeois, à la décadence des mœurs et à la chute de la civilisation causée par l'industrialisation, la massification, l'égaliisation des conditions et le mode de vie bourgeois. Le phénomène du dandysme doit être compris dans un contexte de démocratisation et de « massification » de la société. Walter Benjamin rappelle à ce sujet qu'« [...] au moment où Hugo célèbre la masse, qui est pour lui l'héroïne d'une épopée moderne, Baudelaire cherchait pour le héros un refuge dans la masse de la grande ville. Comme *citoyen*, Victor Hugo se mêle à la foule; Baudelaire, en héros, se détache³²⁸ ». Pour le dandy, il faut réinjecter de l'esthétique dans la barbarie de la masse et la déliquescence culturelle qu'elle suppose. Le poète, l'artiste bohème et le

³²⁸ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982. p. 98.

dandy sont les contre-héros de cette société en pleine mutation, ils essaient tant bien que mal de recréer du sens, de la beauté, mais les « vulgaires » ne comprennent pas cette poésie et torturent le poète. C'est tout le propos du poème de *L'albatros* de Charles Baudelaire (*Les fleurs du mal*, 1859) et qui fait un parallèle entre l'oiseau majestueux dans les airs, mais gauche sur la Terre ferme.

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Dans une période de profond changement où le bourgeois calculateur et sa morale de philistin ont pris le pas sur l'aristocrate, où la loi du marché a remplacé les codes de l'honneur chevaleresque et où l'éthique de l'économie a remplacé celle de la dépense, le dandy incarne la résistance d'un certain idéal aristocratique. « Résistance », le mot semble bien choisi, car à la fin du XVIII^e siècle, les mouvements révolutionnaires – dont la Révolution française constitue la forme la plus aboutie – portés par l'idéologie des Lumières et ses volontés égalitaristes, cherchent à effacer toutes traces de la société d'Ancien Régime. Le dandy s'oppose au régime démocratique, un régime qui selon lui égalise et nivelle tout par le bas. Comme le souligne justement David Tacium dans sa thèse, le dandy est « une réaction pour établir la personne humaine [...] dans ce qu'elle a de beau, d'unique, face à une société qui tend à uniformiser, à réduire les êtres³²⁹ ». L'égalitarisme est le règne du vulgaire auquel il faut opposer la recherche de l'originalité. Les propos d'Émilien Carassus résument bien cette idée :

³²⁹ David Tacium, *Le dandysme et la crise de ...*, op. cit.

[...] répugnent aux principes que secrète la vie bourgeoise et dans lesquels elle se réfugie comme dans un cocon protecteur. En rupture avec cette société confortablement installée dans ses conceptions sacro-saintes, ils tentent de recréer une élite qui bénéficie de son code propre, en partie façonné par l'influence anglaise, en partie hérité du XVIII^e siècle, en partie vivifié par un romantisme exubérant, en partie enfin abandonné aux initiatives individuelles qu'il doit susciter et non brimer³³⁰.

La construction de cette nouvelle élite où les élus sont peu nombreux passe par une opposition radicale à une vie ordinaire et par un travail de distinction permanent qui permet de lutter contre l'uniformisation et l'anonymat qu'annonce la nouvelle société bourgeoise égalitariste et démocratique. Le dandy est un nouvel aristocrate qui cultive « la différence dans le siècle de l'uniforme³³¹ » et s'évertue à inverser les valeurs sociales dominantes. Baudelaire définit ainsi le dandy comme un nouvel aristocrate qui doit se montrer distant, froid, stoïque devant les émotions de la foule et utiliser l'ironie dans ses combats singuliers avec le peuple et le bourgeois. Enfin, dit-il, sa toilette doit être toujours soignée, parce qu'elle constitue le signe de sa supériorité intellectuelle et morale :

Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit³³².

³³⁰ Émilien Carassus, *Le Mythe du Dandy*, op. cit., p. 37.

³³¹ Marie-Christine Natta, *La grandeur sans conviction..* op. cit., p. 123.

³³² Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, op. cit.

3.5. L'artiste de sa propre personne : une œuvre d'art incarnée

La sacralisation de l'art héritée du romantisme prend tout au long du XIX^e siècle des accents de plus en plus individualistes. Chez les romantiques, le beau était déjà une recherche de la nature source. Cette recherche devient chez Baudelaire une culture, il faut « cultiver l'idée du beau » en nous, et ce, en satisfaisant nos passions, en sentant et en pensant. L'unité de la personne se crée par des moyens esthétiques. Oscar Wilde surenchérit : une œuvre d'art, écrit-il dans *L'âme de l'homme sous le socialisme*, « est le résultat unique d'un tempérament unique. Sa beauté vient du fait que son créateur est ce qu'il est³³³ ». L'œuvre d'art est le reflet d'une âme, c'est la manifestation d'un secret ou d'une vérité intime que l'artiste a choisi de montrer parce qu'il était persuadé qu'elle avait une valeur pour l'humanité. Le véritable artiste, dira Oscar Wilde, « croit véritablement en lui-même³³⁴ ».

On remarque dans la littérature dandy une réutilisation du concept romantique de la nature source qui tend à traiter l'art comme une vérité intérieure. Toutefois, le dandysme ajoute à cette dimension une deuxième composante : si la vie intime est art, alors la vie extérieure et physique doit le devenir. L'art doit devenir une philosophie et la philosophie un art. Daniel Salvatore Schiffer, dans sa *Philosophie du dandysme* (2008), fait remarquer que ce qui rapproche le dandy de l'artiste, au-delà de leur goût de la transgression, c'est leur sens esthétique commun.

[...] chez le dandy, ce sens esthétique ne s'applique plus, comme pour *l'artiste*, à la création d'une œuvre d'art (littéraire, musicale,

³³³ Oscar Wilde, *L'âme de l'homme sous le socialisme*, op. cit., p. 37.

³³⁴ *Ibid.*, p. 44.

picturale, architecturale ou plastique), extérieure à lui, mais bien à sa propre personne : comme s'il était en soi, à l'instar de ce que Wilde énonça à propos du Christ lui-même, une œuvre d'art vivante³³⁵ !

Dans le même ordre d'idées, Nathalie Heinich souligne que si l'artiste se grandit par son art et le saint par sa foi et son sacrifice, « le dandy se grandit par ses actes³³⁶ » et ses coups d'éclat. À travers sa singularité, son excentricité vestimentaire, son désir d'exister comme exemplaire unique, le dandy inaugure l'idée concrète de la vie comme œuvre d'art, idée qui deviendra très vite le maître mot de cette bohème de la deuxième moitié du XIX^e siècle, notamment chez des personnages aussi colorés que Mallarmé, Jarry ou encore Roussel. La vie comme œuvre d'art est une esthétique, ou plus justement une esthétique de l'éthique qui astreint l'homme à la tâche de s'élaborer lui-même et d'incarner la nature et les émotions qui le traversent. Le dandy, annonce Arnould Frémy dans *Le roi de la mode*, est un « génie suprême et créateur » qui a voulu être « réformateur à l'exemple de Luther³³⁷ », c'est aussi une œuvre d'art incarnée qui a su libérer de manière extatique la puissance vitale qui l'habite. Toutes ces nouvelles propriétés associées à l'identité du dandy (e.g. l'invention de soi, la défense de la liberté, la volonté de se construire une identité librement et de donner un sens à sa vie, se construire comme ou faire de sa vie une œuvre d'art, etc.) annoncent finalement une survalorisation du principe d'identité. Le dandy est un « cas extrême » de l'identité moderne, c'est un des premiers individus à avoir cherché à faire de lui-même le centre de définition du sens de sa vie dans une société qui n'avait pas encore complètement basculé dans la modernité. Ce caractère extrême est manifeste dans le déplacement très marqué de l'intentionnalité artistique de l'œuvre à la personnalité, déplacement de

³³⁵ Daniel S. Schiffer, *Philosophie du dandysme*, op. cit., p. 202.

³³⁶ Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, op. cit., p. 243.

³³⁷ Arnould Frémy, *Le roi de la mode*, op. cit., p. 256.

l'ordre de la métaphore certes, mais toutefois éclairant : dire que l'on entend faire de sa vie une œuvre d'art, c'est avant tout vouloir s'affranchir des transcendances pour chercher la vitalité de son unicité en soi.

Le vrai dandy n'est pas tant celui qui cherche à être admiré comme une œuvre d'art que celui qui cherche à se singulariser, à se démarquer du commun des mortels, de la foule, du bourgeois. La figure du dandy relève bien du régime de singularité en même temps que du surinvestissement de l'esthétique, la différence avec l'artiste ne relevant que du point d'application de ce culte de l'apparence et de l'originalité : le sujet créateur et l'objet créé³³⁸.

3.6. Une créature luciférienne

Le dandy est le personnage de la mort de Dieu. Entendons par cela un individu qui n'accepte plus que son destin lui soit impulsé de l'extérieur et qui ne cherche plus le sens du monde dans une transcendance. Dieu ne fait pas ici référence qu'à une divinité, mais à tout un ordre social naturel et englobant tenant ensemble les membres de la société traditionnelle. Dans cet ordre social prédominent les rapports hiérarchiques où les hommes sont inégaux à la naissance, et communautaires où la communauté prédomine sur l'individualité. Dans la société traditionnelle, les hiérarchies de rang et de classe font partie de l'ordre naturel des choses et s'imposent d'elles-mêmes; elles sont légitimées par un ordre social naturel non humain et transcendant. C'est la nature et Dieu qui classent et ordonnent la société. Comme l'explique le sociologue Robert Legros, « [l]a nature se donne au sein de l'expérience quotidienne comme une nature normative; elle est englobante et non pas extérieure, objective. Elle est totale ». De ce fait, « l'expérience de la vie en

³³⁸ Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, op. cit., p. 241.

commun est une expérience directe de la nature. Les manières immuables se guident sur la nature³³⁹ ». Dans ce contexte, l'homme reproduit inlassablement les traditions qui sont la reproduction de cet ordre social immuable, il ne se considère pas comme un cas particulier, ni comme un individu autonome : il est un membre de la communauté, qui ne se pose bien souvent même pas la question de sa place dans l'ordre des choses, cela va de soi. Le dandy est le personnage de la mort de Dieu dans le sens où il cherche à se libérer de cet ordre naturel. Certes, il n'est pas le seul personnage du XIX^e siècle à vouloir s'affranchir des anciennes déterminations collectives, puisque les valeurs d'autonomie et d'indépendance sont constitutives du mode de vie bourgeois. Cependant, il est un des premiers à théoriser que cette autonomisation des conditions doit trouver sa compensation dans un processus créatif. Seul, confronté à l'incertain, l'homme nouveau doit puiser au fond de lui pour s'inventer, et donner un sens au monde qui l'entoure. S'inventer, cela signifie d'une part donner une forme à son individualité, mais aussi être, à la manière du Zarathoustra de Nietzsche, un créateur de nouvelles valeurs. Le dandy est un aristocrate qui a remplacé la transcendance divine par l'immanence de son propre pouvoir créatif, il « nie le créateur par son acte autodémiurgique constamment renouvelé, tendant à faire de lui-même sa propre créature, une créature monstrueuse, artificielle, solitaire, sans famille, ni ascendante, ni descendante³⁴⁰ ». Carassus, dans *Le mythe du dandy*, abonde dans ce sens quand il affirme que « le dandysme prend assez souvent la forme d'une religion inversée, d'une révolte luciférienne. Préférer la créature au créateur, faire adorer la créature – surtout lorsqu'on est soi-même cette créature – c'est contrevenir aux préceptes religieux³⁴¹ ». Rappelons que Lucifer - ou *lux fero*, le porteur de

³³⁹ Bernard Foccroulle, Robert Legros, Tzvetan Todorov, *La naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset, 2005.

³⁴⁰ Marie-Christine Natta, *La grandeur sans conviction*, op. cit., p. 123.

³⁴¹ Émilien Carassus, *Le mythe du dandy*, op. cit., p. 165.

lumière - est dans la tradition juive l'ange déchu qui a essayé de contester l'omnipotence de Yahvé. Au Moyen Âge, l'Église utilise largement l'image de Lucifer, de Satan ou encore du diable (les trois figures se confondent) pour tenir les populations croyantes sous son joug, et tend à accentuer ses traits maléfiques en le rendant de plus en plus démoniaque. La figure de Lucifer évoluera dans un contexte de déchristianisation : son image s'adoucit en même temps que la religion recule. C'est à partir du XVIII^e siècle que l'image de Lucifer commence à changer, sous la plume des auteurs romantiques notamment qui transforment son image de monstre en ange déchu, idéal de la révolte au même titre que Prométhée (Shelley, *Prométhée délivré*, 1820). Il apparaît même en héros romantique. À partir de la fin du XVIII^e siècle, Lucifer représente un nouveau savoir, une nouvelle morale qui entend remplacer l'ordre en place. L'héritage romantique de la valeur accordée au mal, à la mort et à l'individu - dont *Le paradis perdu* de John Milton (1667) est un des poèmes préférés des romantiques - est extrêmement présent dans *Les fleurs du mal* (1857) de Baudelaire par exemple. L'ouvrage est notamment illustré par Félicien Rops (1833-1898) et l'aquarelliste Constantin Guys, auquel Baudelaire consacra l'ouvrage *Le peintre de la vie moderne* (1863), et qui forme avec Baudelaire les chefs de file de ce que l'on nommera le symbolisme satanique. Chez Félicien Rops et Baudelaire, l'érotisme, le diable et la figure féminine sont omniprésents et fonctionnent comme autant d'oppositions à l'ordre moral bourgeois, chrétien et patriarcal. Lucifer est un héros, un demiurge, il invente, crée et remet en question l'ordre existant et annonce une nouvelle ère spirituelle, une nouvelle religion. Le dandy est pareil à ce prince des nuées, il met en place une forme d'héroïsme de la vie moderne qui repose sur un acte démiurgique total : inventer son moi et ses propres valeurs. Comme l'explique si bien Marie-Christine Natta, la construction de soi ou « *making of* » devient « l'acte autodémiurgique par lequel le dandy se pose comme héros moderne. Il n'est plus l'heureux élu de

Dieu ou de la fortune, il est à la fois le créateur et la créature d'une œuvre isolée et stérile³⁴² ». Le dandy, comme le héros ou le démiurge, est mi-homme mi-divin, et comme Dieu il a le pouvoir de création et on lui voue un culte. Marie-Christine Natta rappelle ainsi que Brummell a été, en son temps et encore aujourd'hui, « idéalisé et élevé au rang d'un héros mythique. Il en a la prédestination, la nature hautement hybride, mi-divine, mi-humaine, la solarité et, bien sûr, la souveraineté³⁴³ ». Le dandy annonce une nouvelle morale, une morale plastique ou encore une éthique esthétique où des individus libres, autonomes et créateurs de nouvelles valeurs donneront forme, style et sens à leur vie en même temps. Dans la morale esthétique dandy, la création plastique est en même temps création de sens et création de soi. Ces idéaux marquent les prémices d'une religion de l'art qui se confondra avec une religion du sujet.

3.7. Conclusion : idéaltype de la critique artiste-dandy

On a vu que la modernité ne désigne pas seulement l'industrialisation, le marché et le règne de la propriété privée, elle annonce aussi dès la Renaissance des transformations d'ordre identitaire : l'individu s'affirme comme le centre de la définition du sens de sa vie. Au XIX^e siècle, ce processus amorcé d'individualisation des conditions se généralise, en partie à cause de la déstructuration des liens de communauté traditionnels causée par l'exode urbain, de l'influence de philosophies individualistes et expressivistes comme Stirner et Nietzsche, ainsi que de la démocratisation des conditions exposée par Tocqueville, de la mise en place de systèmes éducatifs généralisés

³⁴² Marie-Christine Natta, *op cit.*, p. 57.

³⁴³ *Ibid.*, p. 41.

et de l'accès à la propriété³⁴⁴. La société moderne bourgeoise se distingue ainsi par la naissance de l'individu au sens où on l'entend aujourd'hui, un individu affranchi des déterminations traditionnelles et animé du sentiment de son autonomie. Dans ce contexte, le dandy s'affirme comme une figure de l'excès. Il est celui qui repousse le plus loin les principes d'autonomie et d'indépendance de la modernité identitaire et refuse le principe d'égalité, sa plus grande liberté individuelle est signe de sa supériorité. Le dandy est différent du commun et du vulgaire, il invente, crée, et annonce les valeurs de l'artiste : individualisme radical, affirmation d'une singularité contre l'esprit de troupeau, culte de l'excellence contre l'égalitarisme, création de nouvelles formes d'existence. Cette notion d'originalité est importante pour notre sujet, car la dialectique identitaire entre le conformisme et l'originalité prend son fondement comme thème social dominant dans cette période de bouleversement identitaire que constitue le XIX^e siècle. Carassus a rappelé justement que « pour que le dandysme pût naître, il fallait que la notion d'individualité, et mieux encore celle d'originalité se fût opposée au strict conformisme social³⁴⁵ ». Le dandy annonce une société des individus, une société basée sur l'autonomie individuelle, l'épanouissement personnel, la quête du bonheur et la négociation de son espace propre. Baudelaire, dans *Le peintre de la vie moderne*, avait déjà analysé la position liminaire du dandy dont le projet est de fonder une nouvelle aristocratie sur les ruines d'une ancienne société :

Le dandysme apparaît surtout aux *époques transitoires* où la *démocratie* n'est pas encore toute-puissante, où l'*aristocratie* n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de

³⁴⁴ Comme le suggère Robert Castel dans *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi. Entretiens sur la construction de l'individu moderne* (R. Castel et C. Haroche, *op. cit.*), c'est en devenant propriétaire que l'individu acquiert un support qui donne une consistance. La propriété privée offre à l'individu une gamme de « biens objectifs » qui lui assurent des réserves pour ne pas tomber dans la dépendance.

³⁴⁵ Émilien Crassus, *Le mythe du dandy*, *op. cit.*, p. 67.

ces époques, quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences [...]³⁴⁶.

Tableau 2.3
Idéaltype de la critique artiste-Dandy

Idéaltype de la critique artiste-Dandy	
Idée maitresse	<ul style="list-style-type: none"> • Valorisation du thème de « la vie comme œuvre d'art », c'est-à-dire l'art d'être soi et une esthétique de l'éthique; • L'art passe du monde de l'esthétique au monde de l'intime, il ne concerne plus seulement le beau, mais s'applique à la question individuelle et identitaire. L'art devient le moyen privilégié de s'inventer.
Rôle de l'art	<ul style="list-style-type: none"> • Permet d'affirmer son identité et de sa différence; • Déplacement de l'intentionnalité artistique de l'œuvre à la personnalité.
Face positive	<ul style="list-style-type: none"> • Recherche sans fin de sa propre singularité et dans une opposition à la figure du bourgeois; • Valorisation de l'innovation, de la personnalisation, le triomphe de l'originalité; • Distinction qui permet de lutter contre l'uniformisation et l'anonymat; • Conception esthétique de l'existence, fondée sur la dépense, l'ostentation, la beauté, la spiritualisation des sens, le « présentéisme », l'hédonisme; • Culte de soi-même.
Face négative	<ul style="list-style-type: none"> • Rejet des principes de la société industrielle, bourgeoise et démocratique (responsable de la bêtise, de la bassesse et du conformisme); • Rejet du matérialisme, de l'utilitarisme, de l'argent, du travail, de l'économie et de l'épargne, de la « morale d'épicier », des valeurs comptables et de la réussite par des moyens monétaires; • Opposition radicale à la vie ordinaire, à l'uniformisation, à l'anonymat de la société bourgeoise égalitariste et démocratique.

³⁴⁶ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, op. cit.

CHAPITRE IV

AVANT-GARDE, CONTRE-CULTURE ET ART MODERNE

Dans un chapitre consacré au XIX^e siècle intitulé « La révolution permanente », l'historien de l'art Ernst Hans Gombrich écrit avec un regard posé sur le XIX^e siècle, que depuis la Révolution française, l'histoire de l'art a changé de sens. En effet, elle n'est plus « l'histoire des artistes les mieux achalandés et les mieux payés de l'époque », mais « apparaît plutôt comme l'histoire d'une poignée d'hommes solitaires qui avaient le courage et la persévérance de penser par eux-mêmes, d'affronter les conventions d'un œil critique et d'ouvrir ainsi des voies nouvelles à l'art³⁴⁷ ». Toujours selon Gombrich, à partir des années 1830, Paris est le lieu d'une effervescence comparable à celle qu'a connue Florence au XV^e siècle ou Rome au XVII^e, les artistes du monde entier s'y donnent rendez-vous pour y travailler et échanger. Ces activités se font bien souvent en dehors du système classique et académique qui contrôle l'entrée aux expositions officielles et aux salons. L'Académie des beaux-arts, héritière de l'Académie royale de peinture et de sculpture, est encore le cœur de la vie artistique française au début du XIX^e siècle. Elle enseigne une conception linéaire de la culture européenne qui repose sur l'imitation des canons esthétiques et des principaux styles et chefs-d'œuvre du passé, tels en sculpture le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère*, le *Gladiateur mourant*, le *Tireur d'épine*, etc. L'artiste doit imiter les modèles que les anciens ont magnifiquement imposés à l'histoire de l'art. La tradition académique repose aussi sur une hiérarchie des genres, les plus valorisés

³⁴⁷ Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2001, p. 504.

étant par ordre décroissant : la peinture d'histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage et finalement la nature morte.

Le système académique est aussi la manifestation d'une alliance objective entre le monde de l'art, la haute société et la politique. En France, ce système s'appuie sur les salons où l'on expose et vend les œuvres des artistes agréés par l'Académie. Ces derniers se tenaient toujours dans des lieux officiels prestigieux sous le patronage des hautes personnalités politiques. Les chefs d'État et les ministres présidaient aux distributions solennelles de prix prestigieux décernés par un jury d'artistes académiques fréquentant eux aussi la haute société. Ainsi, les artistes les mieux jugés par leurs pairs et l'Académie recevaient naturellement plus de commandes, et voyaient leurs revenus augmenter de manière conséquente. Par ailleurs, le régime académique est un système professionnel centralisé et fortement hiérarchisé, régi par l'État et où l'enseignement ne se fait plus par apprentissage direct du maître, mais de manière collective. Historiquement, cette institution est née de la nécessité de répondre au nouveau statut conféré à l'artiste et à ses nouveaux besoins. La sociologue de l'art Nathalie Heinich explique à ce sujet qu'à partir de la Renaissance, « l'ascension sociale de quelques individus entraîne l'aspiration à une transformation générale du statut de l'activité, à une valorisation de l'identité, à la fois individuelle et collective, des praticiens de l'image³⁴⁸ ». L'importance grandissante apportée au statut de l'artiste entraîne un phénomène de « curialisation » des artisans de l'image et mène à la création d'académies dont la plus célèbre reste l'Académie royale de peinture et de sculpture créée par le cardinal Mazarin en France en 1648. Les académies accentuent ainsi l'ascension sociale de la profession. L'institution cherchera notamment à détacher la pratique de la peinture et de la sculpture

³⁴⁸ Nathalie Heinich, *Etre artiste*, op. cit., p. 15.

des arts mécaniques en enseignant les arts libéraux (philosophie, arithmétique, etc.) et en construisant un discours de légitimation visant à magnifier ces pratiques. L'autre fait marquant est celui de la professionnalisation : la pratique se détache de l'univers du métier pour investir celui de la profession où la compétence et le renom deviennent fondamentaux.

À partir des années 1830, on observe à Paris une augmentation significative du nombre d'artistes s'efforçant de vivre de leurs talents et soumettant périodiquement des œuvres à l'appréciation de l'Académie des beaux-arts afin d'exposer dans les salons officiels placés sous sa gouverne. Les accrochages au Salon de peinture et de sculpture passent ainsi de 929 œuvres en 1793, à 3923 en 1855, puis à 4800 en 1872. En dehors des salons officiels, on observe aussi une multiplication des affichages et des galeries participant à la création d'une véritable culture de l'art dans les milieux initiés. Avec l'émergence de l'industrie de la publicité et de la presse quotidienne, il devient aussi beaucoup plus facile pour ces artistes de gagner leur vie en faisant œuvre de créateur en dehors du seul monde de l'art.

4.1. Bohème et contre-culture artiste

Pour Eric Hobsbawm, cette nouvelle population d'artistes est majoritairement constituée de jeunes gens et d'éléments marginaux du monde bourgeois. La rencontre dans les cafés parisiens entre artistes, étudiants et intellectuels qui se refusaient à adopter le mode de vie de leur classe va progressivement donner jour à une première forme de « contre-culture », que l'on nommera « bohème artiste ». La bohème servira de

terreau aux premiers mouvements modernistes et avant-gardistes; elle est surtout le lieu où se redéfinira la critique artiste.

Dans les grandes villes, les quartiers – le Quartier Latin ou Montmartre – toujours plus spécialisés où ils se rencontraient devinrent les centres de ces avant-gardes dont rêvaient maints jeunes rebelles de province comme Rimbaud quand il était encore à Charleville. Ils réunissaient à la fois les producteurs et les consommateurs de ce qu'on appellerait plus tard la "contre-culture" ou la "culture underground", ce qui constituait un marché non négligeable, bien qu'à l'époque il n'y eût pas assez d'argent pour nourrir le producteur d'avant-garde. Sous l'effet de la séduction toujours plus grande qu'exerçaient les arts sur la bourgeoisie, les carrières artistiques attiraient un nombre croissant de candidats³⁴⁹.

La bohème, explique Nathalie Heinich (2005), s'invente concrètement et symboliquement dans la vie quotidienne et la littérature aux alentours de 1840 avec Balzac (*Un prince de la bohème*, 1840) et Henry Murger (*Scènes de la vie de bohème*, 1848) sous l'influence grandissante du mouvement artistique portant les germes de l'art moderne. Objective et symbolique, la bohème emprunte à la fois à la réalité et au mythe. Il s'agit d'un mythe tant qu'elle « pourvoyeuse d'un imaginaire collectif, de récits, de représentations partagées³⁵⁰ », tel que l'antagonisme ontologique entre les valeurs bourgeoises et celles de l'artiste. Par ailleurs, la bohème a toutefois une efficacité pratique, c'est un mythe « fondateur de statut, constructeur de vocations, créateur de réalités³⁵¹ », les jeunes artistes s'y réfèrent, et veulent vivre la vie de bohème.

³⁴⁹ Eric Hobsbawm, *L'Ère du capital*, op. cit., 397.

³⁵⁰ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, op. cit., p. 39.

³⁵¹ Ibid.

La constitution d'une contre-culture artiste ou bohème entre les années 1830 et 1880 met en évidence deux changements majeurs au cours du siècle : la valorisation croissante du statut de l'artiste et l'autonomisation du champ de l'art. En l'espace de cinquante ans, la promotion sociale de l'artiste est fulgurante, celui-ci jouit d'un nouveau prestige qui se manifeste notamment dans la promotion romanesque dont il fait l'objet. On observe à ce sujet une augmentation sensible du nombre de romans ayant pour héros un artiste – *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831) en est un exemple typique – et une multiplication des tableaux ayant pour sujet un artiste. Soutenu par une croissance de ses membres, le monde de l'art projette progressivement l'image d'un monde en soi qui existe comme une « sphère » séparée du reste de la société. Cette sphère, constituée d'acteurs appartenant principalement aux élites lettrées de l'époque, s'autonomise notamment autour de certaines valeurs communes comme la liberté, l'indépendance et « contre » une certaine idée de la modernité portée par l'ordre bourgeois dominant et l'art académique. Le nouveau système de valeurs est axé sur la singularité de l'artiste et le rejet des codes bourgeois dont sont paradoxalement principalement issus ces jeunes bohèmes. Arno Mayer écrit à ce sujet :

Dans l'impossibilité d'ouvrir une brèche dans la vieille culture, les coteries de l'avant-garde s'éloignèrent progressivement d'abord de la bourgeoisie, puis de l'ensemble de la société. Plutôt que de collaborer avec l'avant-garde politique, l'avant-garde artistique se retira dans ce qui devint une vaste sous-culture. En insistant sur la noblesse de leur vocation et en déclarant qu'ils n'avaient des comptes à rendre qu'à eux-mêmes, les sécessionnistes se firent les champions de l'art pour l'art et de l'esthétisme à outrance. Ils accordaient une valeur absolue à l'art, dont ils firent l'objet d'un culte, pour ne pas dire d'une religion détachée de la vie quotidienne³⁵².

³⁵² Arno Mayer, *La persistance de l'ancien régime*, op. cit., p. 190.

Dans *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Nathalie Heinich résume bien cette idée de changement qui affecte l'environnement artistique aux alentours de 1830 :

[le milieu de l'art] commence à créer un type exemplaire d'individu qui aura pour fonction de souder les acteurs de la sphère esthétique autour d'un type de représentations particulier, et ce en opposition au philistin de la société bourgeoise. Les créateurs, les artistes vont devenir une catégorie homogène. Hors du commun et digne d'une considération particulière³⁵³.

Cette notion d'autonomisation du champ est empruntée à Pierre Bourdieu, qui l'a développée dans *Les règles de l'art* et dont Nathalie Heinich est la disciple. Le champ est une sphère de la vie sociale devenue progressivement autonome à travers l'histoire. Dans *Les règles de l'art*, Bourdieu se concentre sur l'autonomisation du champ littéraire et explique que ce dernier est pris dans un processus qui le transforme en un « monde à part³⁵⁴ », une institution, un cénacle où des agents évoluent de concert et partagent des valeurs, des représentations et des productions communes. Entre ces agents, naissent inmanquablement des rapports de force et des oppositions (e.g. luttes, exclusions et conflits internes) qui vont structurer le champ. Le champ se structure par ailleurs souvent en relation avec ce à quoi il s'oppose. Ainsi, explique Bourdieu, « [...] il est clair que le champ littéraire et artistique se constitue comme tel dans et par l'opposition à un monde "bourgeois" », monde « de parvenus sans culture » qui vise à imposer une « définition dégradée et dégradante de la production culturelle³⁵⁵ ».

³⁵³ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, op. cit., p. 23.

³⁵⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.p. 76.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 90.

4.2. La révolution moderniste

L'effervescence artistique parisienne du XIX^e siècle ne se limite pas à la seule constitution d'une contre-culture, la bohème accouche formellement d'œuvres qui bouleversent le monde de l'art et annoncent l'émergence d'une « modernité artistique ». Gombrich distingue trois phases dans l'éruption de cette modernité. La première se matérialise tout d'abord dans l'opposition entre le conservateur Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), partisan du « grand genre » de l'art officiel et de l'héritage des maîtres anciens comme Nicolas Poussin (1594-1665) ou Raphaël (1483-1520), et Eugène Delacroix (1798-1863), chef de file avec Victor Hugo du mouvement romantique français. Le philosophe anarchiste Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) et le romancier Émile Zola (1840-1902) écrivent à ce sujet en 1864 dans un texte destiné à soutenir leur ami Courbet :

M. Ingres [...] est le chef, très discuté, d'une école tombée depuis plus de trente ans en discrédit, l'école classique; qu'à cette école en a succédé une autre qui, à son tour, a obtenu la vogue, l'école romantique dont le chef M. Eugène Delacroix, vient de mourir; que celle-ci a succombé elle-même, et qu'elle est en partie remplacée par l'école réaliste [...] dont le principal représentant est M. Courbet³⁵⁶.

Comme le suggèrent Proudhon et Zola, après le romantisme de Delacroix, la deuxième vague moderniste est amorcée autour de 1850 par Gustave Courbet (1819-1879) et le mouvement réaliste de l'école de Barbizon. Ce mouvement prendra fait et cause pour les scènes de genre, les paysages et, comble du vulgaire, pour les gens de peu. Si la peinture naturaliste et narrative de

³⁵⁶ Pierre-Joseph Proudhon, *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2010, p. 20.

Courbet est encore aujourd'hui classée dans l'art académique, elle s'y oppose frontalement dans le choix des sujets (souvent sociaux comme avec *Le retour de la conférence*) et ses portraits sincères et authentiques de gens ordinaires. Gustave Courbet et Jean-François Millet (1814-1875), même s'ils soumettent périodiquement leurs œuvres au Salon, tout comme la grande majorité des artistes de l'époque, tenteront de contester la fausse grandeur de l'art classique et sa doctrine de la noble peinture. Jean-François Millet exécute une série de peintures sur la vie paysanne, dont le célèbre *Les glaneuses* (1857), et Gustave Courbet représente un des obsèques avec *Un enterrement à Ornans* (1850). Le réalisme naturaliste de Courbet occupe un point important dans l'histoire de l'art, non qu'il ouvre sur une quelconque nouvelle ère picturale, mais bien parce qu'il en termine une. Dans cette perspective, Hobsbawm écrit qu'avec ce dernier « s'achève l'histoire de la peinture occidentale telle qu'elle se poursuivait de façon complexe, mais cohérente depuis la fin de la renaissance italienne³⁵⁷ ». En effet, après Courbet les impressionnistes ne s'attacheront plus, d'un point de vue formel, qu'à peindre l'avenir de la peinture. Cet avenir est incarné par une nouvelle génération d'expérimentateurs enthousiastes qui vont placer l'innovation et l'originalité au premier plan. Parmi eux, une majorité d'artistes français ou francophiles comme Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Edgar Degas, Berthe Morisot, Armand Guillaumin, Édouard Manet, Mary Cassatt, Gustave Caillebotte, entre autres. Ceux-ci redoubleront d'efforts pour tenter de représenter la réalité en abandonnant les codes picturaux traditionnels. Une des problématiques visuelles fondamentales auxquelles ils s'intéresseront particulièrement est la façon dont l'œil perçoit réellement les choses lorsque la lumière se pose sur un objet. L'accent mis sur la perception, la lumière, la forme et l'impression

³⁵⁷ Eric Hobsbawm, *L'Ère du capital*, op. cit., p. 393.

fugitive d'un moment donnera naissance à ce que l'on considère aujourd'hui comme le premier grand mouvement artistique moderne : l'impressionnisme.

En 1863, le jury du Salon, désigné par l'Académie des beaux-arts, refuse 3000 œuvres sur les 5000 qui lui sont adressées. Chez les artistes exclus, la nouvelle sème la consternation et la colère. Comme mesure d'apaisement, l'empereur Napoléon III fait savoir par décret que « [l]es œuvres d'art refusées [seront] exposées dans une autre partie du Palais de l'Industrie³⁵⁸ ». Huit cents artistes, dont Manet, Courbet, Pissarro, Fantin-Latour, Jongkind, accepteront l'invitation à l'évènement qui sera connu dans l'histoire de l'art comme le Salon des refusés.

Ce salon, toujours soumis à l'appréciation d'un jury, consacre la nouvelle génération de peintres qu'on ne tardera pas à nommer les « impressionnistes », et permet au spectateur parisien de découvrir *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet, œuvre qui déclenchera une violente polémique morale. Quoique cette organisation marque un tournant dans l'histoire de la peinture, il faudra attendre 1884, et la création du Salon des artistes indépendants organisé par la Société des artistes indépendants, pour que tous les artistes puissent librement présenter leurs œuvres, sans qu'elles soient soumises à l'appréciation d'un jury. Entre-temps, les termes « moderne », « modernité », « avant-garde » deviennent des slogans. Ils creusent parallèlement le fossé entre le grand public et des productions de plus en plus audacieuses. Toutefois, les seules personnes désireuses d'enjamber ce fossé furent une poignée de mécènes fortunés, une petite frange de la haute société avide de nouveauté, ainsi que certains

³⁵⁸ Pierre-Joseph Proudhon, *Controverse sur Courbet*, op. cit., p. 5.

représentants du monde des affaires curieux de nouvelles techniques esthétiques. Exclue des circuits officiels et des salons, de nombreux artistes ont recours à différents réseaux pour faire leur nom. Du coup, certains peintres montent leurs propres expositions sans jury ni prix, tandis que certains marchands, dont Pierre Durant-Ruel, se battaient au quotidien pour tenter de créer un public d'acheteurs pour ces œuvres contemporaines hétérodoxes. En effet, certains galeristes comme Durant-Ruel participent au basculement des Salons au « système marchand-critique ». Désormais, ce sont à eux que revient le rôle de découvrir des artistes originaux et novateurs à présenter au public, puis prennent une commission sur les ventes qui en découlent. Par ailleurs, le renom se fait de moins en moins par le biais des distinctions de l'Académie, et de plus en plus par celui des critiques. En conséquence, les ventes en galerie et le succès se matérialisent par la médiation du système marchand. Les artistes n'ont plus besoin de passer par l'Académie pour vendre des œuvres, ils deviennent progressivement membres des professions libérales. « Les artistes d'avant-garde, explique Arno Mayer, troquèrent les servitudes de la culture officielle pour celles du marché compétitif et spéculatif³⁵⁹ ».

En un peu plus de vingt ans, le Salon des artistes indépendants consacra les artistes modernes et mettra quasiment fin au protectionnisme institutionnel qui caractérisait le régime étatique académique. Alors que les peintres modernes cherchent et inventent de nouvelles manières de représenter la réalité, les peintres académiques se réfugient dans une attitude réactionnaire, dans les peintures orientalistes et les motifs classiques chers aux néoclassiques. C'est ainsi que l'usage d'accoler des qualificatifs péjoratifs aux mouvements modernistes – comme « impressionniste », par exemple – va

³⁵⁹ Arno Mayer, *La persistance de l'ancien régime*, op. cit., p.191.

progressivement se reporter sur les peintres académiques comme Jean-Léon Gérôme ou William Bouguereau, des peintres doués d'une technique remarquable, mais qu'on ne tardera pas à qualifier de peintres « pompiers ». Ce basculement des critiques défavorables des modernes vers les académiciens montre à quel point l'Académie perd de sa superbe en l'espace de trente ans (1830-1860). Au tournant du siècle, l'art académique aura perdu son aura de légitimité et sera au mieux jugé comme un art conventionnel, au pire comme un art stérile, passéiste, morbide, dénué de créativité et servile à l'égard des vieux canons.

4.3. Formes et contenus de l'art moderne

Les artistes modernes manifestent un rejet radical de la vision historiciste et traditionaliste de la culture d'élite et ils se révoltent contre les institutions. Même si Manet déclarait vouloir simplement « être de son temps » et peindre « ce qu'il voyait », il n'en demeurerait pas moins, comme nombre d'artistes modernes, habité par une certaine idée du progrès. Pour les modernes, les arts doivent constamment se renouveler et les façons d'appréhender le passé doivent faire place à celles d'appréhender le présent, ces dernières étant meilleures uniquement parce qu'elles sont contemporaines. D'autre part, les productions modernes à partir des années 1860 se caractérisent par un choix esthétique qui met plus l'accent sur la forme que sur le fond. Eric Hobsbawm écrit à ce sujet :

L'avant-garde artistique se déploya dans différentes directions, mais opta soit pour une suprématie de la couleur et de la forme sur le contenu, soit pour la décomposition par divers moyens des

éléments conventionnels de la réalité figurative et leur réassemblage ordonné ou désordonné (cubisme)³⁶⁰.

Cet accent sur la perception subjective des couleurs et des formes peut être interprété comme une crise du positivisme qui gagne l'Europe à partir des années 1870, et dont la mode de l'occultisme dans les maisons bourgeoises est le signe. La relation entre réalité et subjectivité, ou par rapport à objectivité, ne va plus vraiment de soi : la réalité n'est plus seulement là, elle est aussi une perception, une reconstruction de l'esprit humain. La réalité est abordée à travers les états d'âme de l'artiste et disparaît presque au profit du moi de l'artiste. Il faut aussi relever que l'accent mis sur la subjectivité est motivé par des avancées technologiques comme la photographie, dont le principe est connu depuis les années 1820, mais qui se démocratise peu à peu après 1848. En offrant une vision dite chimique - et donc scientifique - de la réalité, la photographie impose aux artistes peintres de se renouveler et de réinventer des façons de percevoir le réel.

4.3.1. Le naturalisme de l'art moderne

La modernité artistique constitue une réaction au classicisme des élites aristocratiques et bourgeoises, et la volonté de s'affranchir du passé restera le moteur principal des avant-gardes jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, les thèmes et contenus qu'elle produit sont en complet décalage avec les transformations sociales et industrielles de la société européenne. Que ce soit Manet, Pissarro ou Renoir, aucun des impressionnistes n'apprécie de peindre des usines ou des paysages industriels. Pratiquement tous les impressionnistes sont paysagistes et préfèrent largement peindre des parcs,

³⁶⁰ Eric Hobsbawm, *L'Ère des empires*, op. cit., p. 303.

des intérieurs, des ateliers parisiens, ou encore les divertissements de la classe moyenne et de la petite bourgeoisie parisienne. À titre d'exemple, Renoir ne peignait que des scènes joyeuses et heureuses. Pour les artistes modernes, la « nature » demeurait l'objet de prédilection et « les avant-gardes de la fin du XIX^e siècle s'efforçaient de créer l'art de cette nouvelle ère en prolongeant les méthodes de l'ancienne, dont elles continuaient à partager les idées et les valeurs³⁶¹ ». Les artistes d'avant-garde n'étaient pas tant mus par une vision de l'avenir, mais par une vision renversée du passé. Leur peinture était moderne sur la forme, mais conservatrice sur le fond, moderne au niveau des questions individuelles et de la place de l'artiste, réactionnaire sur le plan social et économique, comme celle de leurs ancêtres romantiques au demeurant. Comme l'écrit Arno Mayer :

[...] bien que contemporains de Zola et du naturalisme [les impressionnistes] avaient tendance, sauf Degas, à enregistrer une nature plutôt sereine. À en juger par les sujets, la facture et les couleurs de leurs toiles, plutôt que par leur conception, le regard des impressionnistes négligeait une grande partie du monde moderne³⁶².

À l'exception des expressionnistes de gauche, la ville, l'usine, le prolétariat et les masses étaient étrangers aux artistes modernes. Mayer écrit d'ailleurs que « l'essor de l'urbanisation suscitait leur inquiétude et leur hostilité même pour les plus cosmopolites d'entre eux³⁶³ ». L'art nouveau, au tournant du XX^e siècle, incarné par les muses de Gustave Klimt, les bouches de métro d'Hector Guimard, les vases d'Émile Gallé, entretiendra lui aussi un rapport complexe avec la modernité sociale. Témoins eux aussi des changements d'échelle dans l'usine et du processus de rationalisation du travail (e.g.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 300.

³⁶² Arno Mayer, *op. cit.*, p. 201.

³⁶³ *Ibid.*, p. 202.

division du travail, normalisation de la production, rationalisation du temps), ils valoriseront la nature et l'artisanat à une époque de mécanisation croissante. Hobsbawm situe la rupture entre les avant-gardes de la fin du XIX^e siècle et ceux du XX^e autour de 1910 avec la naissance du cubisme. À partir de cette date, explique-t-il :

[...] l'avant-garde se trouva emprunter des directions que le public dans son ensemble, n'était ni désireux, ni capable de suivre [...]. Un fossé se creusa donc entre le gros du public "cultivé" et divers petits groupes de rebelles manifestant leur opposition à l'ordre bourgeois par une bruyante admiration pour des œuvres difficiles et scandaleuses³⁶⁴.

4.3.2. Radicalisme esthétique et radicalisme politique

Rapprocher l'art moderne et le radicalisme politique demeure un exercice périlleux, et les liens entre les artistes modernes artisans d'une certaine radicalité esthétique et les courants politiques radicaux et révolutionnaires sont loin d'être évidents. Révolution dans l'art et art de la révolution ont même souvent pris des routes différentes. Comme le souligne très justement Peter Gay, « le radicalisme esthétique n'impliquait pas automatiquement le radicalisme politique, pas plus que le radicalisme politique ne supposait nécessairement un radicalisme en matière d'art³⁶⁵ ». Artistes épris de liberté plus que de doctrines, les impressionnistes n'ont laissé aucun texte théorique sur leurs idées en peinture. Cependant, le lecteur attentif peut toutefois déjà à la fin du XIX^e siècle voir se dessiner une ligne de fracture entre une critique politique et sociale de la société moderne et une critique artiste plus préoccupée de questions individuelles et d'expression personnelle. À ce sujet,

³⁶⁴ Eric Hobsbawm, *L'Ère des empires*, op. cit., p. 304.

³⁶⁵ Peter Gay, op. cit., p. 298.

l'idée d'un art populaire se heurtait de plein fouet aux volontés des artistes d'avant-garde dont les explorations formelles se tenaient à des lieues des préoccupations ouvrières. Fascinés par des questions de technique, ces artistes se tenaient loin des mouvements sociaux. Les modernes cultivaient une position élitiste (i.e. tenants de l'art pour l'art, décadents, symbolistes, etc.) qui se conjugait mal avec un soutien populaire. D'autre part, ces artistes n'avaient bien souvent que peu de conviction politique, voire aucune. Si Pissarro et Monet se montreront proches du socialisme comme les écrivains Émile Zola, Oscar Wilde et Maurice Maeterlinck, Cézanne était quant à lui tout à fait indifférent à la cause, tout comme Manet, Degas et Renoir, tous trois issus de la haute bourgeoisie. Huysmans, Leconte de Lisle, Mallarmé et le peintre Gustave Courbet seront quant à eux plus proches de l'anarchisme. Courbet demandera d'ailleurs à l'anarchiste Pierre-Joseph Proudhon de prendre sa défense après que sa toile *Le retour de la conférence* (1863) eut été refusée au Salon de 1863 et également, fait rare, au Salon des refusés. Toutefois, lorsque l'idéalisme socialiste tente de s'objectiver et quand la Commune parisienne de 1871 fit place à la terreur avec son comité de salut public, ses exhortations au meurtre et ses dénonciations de prêtres, plusieurs artistes et gens de lettres autrefois sympathisants de la cause n'hésitent pas à condamner vertement le socialisme. Ce fut le cas de Victor Hugo, de Georges Sand qui parla de « saturnales de la folie », d'Émile Zola qui n'hésita pas à traiter les communards de bandits, de Flaubert, de Théophile Gautier, d'Ernest Feydeau. Seul Courbet encense la révolte de la Commune, et participe au déboulonnement de la colonne Vendôme, ce pour quoi un jugement fut rendu qui le contraignait à en défrayer les frais de la reconstruction.

4.4. Conclusion : critique artiste de l'art moderne et naissance d'un régime de singularité

L'impressionnisme marque le début d'une succession ininterrompue de mouvements modernistes et avant-gardistes qui feront de l'expérimentation libre, de la révolte contre les usages académiques et les conventions sociales leur force motrice. Entre 1870 et 1914, l'art et son public vont perdre leurs points de repère³⁶⁶ et se lancer dans un processus d'innovation et d'expérimentation de plus en plus indissociable de l'utopie (Hobsbawm, 1989). Autour des années 1910 par exemple, les jeunes expressionnistes allemands, largement inspirés par les impressionnistes qu'ils prenaient pour modèles, se présenteront aussi comme un mouvement contre-culturel dénonçant le traditionalisme allemand de la société impériale. Comme leurs aïeux impressionnistes et leurs futures progénitures des années 1968, ils se révolteront contre les pères, les professeurs, les officiers, les dirigeants, la ville. Pour presque tous les expressionnistes, écrit Mayer, « la ville moderne devint une obsession troublante : un creuset de richesse et de pauvreté, d'espoir et de frustration, de nouveauté et de tradition, d'émancipation et d'aliénation, de luxure et d'engourdissement³⁶⁷ ». La différence fondamentale avec les impressionnistes sera leur identification aux bas-fonds, aux milieux interlopes, aux prostituées et aux jeunes. Habités par un mépris profond des bourgeois, les membres du *Brücke* lancé à Dresde en 1905 et de la revue *Der Sturm*, fondée par Rudolf Kurtz en 1910, n'iront toutefois pas jusqu'à la rupture totale avec l'art figuratif, mais ouvriront la porte au cubisme, à Dada, au futurisme et aux autres « ismes ». Petit à petit, le modernisme sera reconnu institutionnellement : en 1907 l'*Olympia* de Manet entre au Louvre, tandis qu'en 1914, le Musée du Luxembourg compte neuf Monet, sept Renoir,

³⁶⁶ Eric Hobsbawm, *L'Ère des empires*, op. cit., p. 285.

³⁶⁷ Arno Mayer, *La persistance...*, op. cit., p. 225.

six Pissarro... Avec la révolution moderniste, on observe un déplacement de l'importance accordée à l'œuvre vers la personne : ce qui compte n'est plus le temps passé sur la toile, la composition ou le nombre de personnages, mais qui l'a faite et de quelle individualité est né cet objet. D'autre part, des idées véhiculées par ce nouveau monde de l'art, une devient particulièrement structurante : l'innovation. Le regard de l'artiste ne doit plus regarder vers le passé, la tradition et la reproduction des anciens, mais se tourner vers l'innovation. Il s'agit désormais d'être original. Le régime de singularité privilégie toujours le hors-norme, l'innovation, l'originalité et l'individualité. Véhiculées dans le giron romantique, autour du concept de « nature source », les notions d'originalité et d'authenticité se sont largement diffusées dans le monde de l'art pour devenir, cent ans plus tard, des valeurs fortement partagées. Le travail artistique devient progressivement une profession libérale et une occupation de plus en plus individuelle, où le génie prévaut désormais sur la technique, et l'élection sur l'apprentissage. Le geste reproducteur perd de sa légitimité dans les milieux artistiques – exception faite de l'Académie bien sûr – au profit du geste créateur, c'est-à-dire de l'inspiration, de la subjectivité et de l'originalité de l'artiste. Dans les nouvelles représentations qui s'imposent dans le monde de l'art émerge cette idée que l'artiste ne doit plus nécessairement suivre de formation académique pour devenir un créateur. Bien au contraire, l'essence de la création proviendrait d'un don, l'artiste devant se sentir appelé par une voix intérieure. Ainsi, le talent artistique, qui avait toujours été conçu comme le résultat d'un apprentissage, devient sous la plume de nombreux artistes, commentateurs et écrivains, un talent inné qu'il faut découvrir en soi et révéler. Au sujet de la vocation, Nathalie Heinich explique :

[...] c'est se sentir appelé à exercer une activité, non par calcul d'intérêt ou par obéissance à des convenances ou des obligations, mais comme un désir personnel, intérieur d'embrasser une carrière pour laquelle on se sent fait, à laquelle on se sent destiné. C'est gagner sa vie pour pouvoir créer (régime vocationnel) et non créer pour gagner sa vie (régime artisanal ou régime professionnel), [...] c'est vivre "pour" l'art et non "de" l'art³⁶⁸.

On reconnaît ici un des thèmes romantiques par excellence : la focalisation sur l'intériorité fondamentale (i.e. l'accès au sens des choses passe par l'intérieur), la voix intérieure (i.e. on se sent appelé à exercer une activité) qui lie l'humain avec les profondeurs du monde et de la vie, ainsi que le besoin d'exprimer cette force intérieure. Le thème romantique de la mystique du don et de la vocation ira naturellement de pair avec celui de l'inspiration et de l'expression. D'une part, le don est conçu comme une possession qui met l'artiste en contact avec une force qui le dépasse – à l'image d'un souffle divin qui passe par le corps de l'artiste – et une pulsion, un besoin irrépressible de créer. D'autre part, il faut exprimer cette pulsion intérieure et lui donner forme pour révéler notre originalité et notre authenticité. Enfin, dans ce nouveau régime de singularité, la déviance, c'est-à-dire l'écart par rapport à la norme, fonctionnera désormais comme un signe d'indépendance et d'authenticité. On parle certes d'une indépendance face aux normes, mais également indépendance économique. Tout au long du XIX^e et du XX^e siècle, l'art moderne se développera autour d'une conception romantique d'un art affranchi de la sphère du marché et de la production et d'un artiste à la marge de la société, pauvre et maudit, héros et martyr (le cas de Van Gogh servant de type exemplaire) – la pauvreté devenant même la condition *sine qua non* de la vraie création. Dans cette logique de refus des conventions morales et marchandes, l'échec de l'artiste se transforme en « dénonciation de

³⁶⁸ Nathalie Heinich, *Etre artiste*, op. cit., p. 124.

l'incompréhension³⁶⁹ ». Ces idéaux moraux resteront constitutifs de l'éthos du monde de l'art moderne et guideront les pratiques et les représentations de ses acteurs tout au long du XX^e siècle. Toutefois, au cours des années 1950, on remarquera une « démocratisation » de ces thématiques individualistes et vocationnelles dans la littérature contre-culturelle, radicale et *new age*, littérature qui fera du déviant et du rebelle un nouveau héros culturel, un exemple à suivre.

Tableau 2.4
Idéaltype de l'art moderne

Idéaltype de l'art moderne	
Idée maitresse	<ul style="list-style-type: none"> • Naissance d'un régime de singularité qui consacre l'intériorité de l'artiste (et sa voix intérieure) et déplace l'importance accordée à l'œuvre vers la personne.
Rôle de l'art	<ul style="list-style-type: none"> • La réalité est abordée à travers les états d'âme de l'artiste; • Les arts doivent appréhender le présent; • Choix esthétique qui met plus l'accent sur la forme que sur le fond; • Accent sur la forme et la perception subjective des couleurs et des formes.
Face positive	<ul style="list-style-type: none"> • Régime de singularité qui privilégie l'innovation, l'originalité et l'individualité; expérimentation libre, le hors-norme.
Face négative	<ul style="list-style-type: none"> • Révolte contre les usages académiques, les conventions sociales, les institutions des élites aristocratiques et bourgeoises; • Rejet radical de la vision historiciste et traditionaliste de l'art et de la culture; • Volonté de s'affranchir du passé; • Défiance contre l'essor de l'urbanisation.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 32.

CHAPITRE V

CRITIQUE ARTISTE ET ESTHÉTIQUE DE LA VIE CHEZ NIETZSCHE

Le culte de Nietzsche prend son essor après sa mort au tournant du XX^e siècle. Entre 1900 et 1914, ses écrits sont redécouverts par une jeune génération ayant pris fait et cause pour la radicalité du modernisme esthétique, et qui rejette la médiocrité de la société bourgeoise. Les thématiques développées par l'auteur participent à l'aura du philosophe qui devient véritablement le gourou d'une génération : mort de Dieu, volonté de puissance, éthique de l'existence, dépréciation des valeurs supérieures, ruine des fondements métaphysiques, surhomme, etc. Au-delà de ces thématiques, l'écriture du philosophe germanique témoigne d'un mépris obsessionnel de la bourgeoisie et de sa culture appauvrissante. Cette écriture devient l'emblème d'un combat culturel contre l'insignifiance de la société de masse. Pour ce dernier, la crise qui traverse les arts est en fait le reflet d'une crise de société, la société bourgeoise libérale du XIX^e siècle. Il est aujourd'hui difficile d'entreprendre une analyse de Friedrich Nietzsche tant le philosophe aura été commenté, disserté, analysé dans les moindres détails. La multiplicité des interprétations que rend possible une écriture aussi métaphorique permet aux commentateurs d'élaborer des thèses parfois éloignées des priorités de l'auteur et de tenter d'en construire un sens en choisissant ici et là des citations souvent sorties de leur contexte. Nous essayerons, tant que faire se peut, de trouver notre propre voie en évitant le dédale des exégèses et des interprétations et en gardant notre idée directrice : la critique nietzschéenne

de la société moderne s'inscrit dans ce que nous avons nommé une « critique artiste ».

À ce propos, nous avons pris comme point de départ théorique le *Livre du Philosophe*, un recueil de textes rédigés entre 1872 et 1875 et qui n'ont jamais été publié. On pourra (avec raison) discuter largement de ce choix (ce sont des ébauches et l'auteur aurait manifesté le souhait de voir ses carnets détruits après sa mort) ; en effet, plusieurs estiment que ces textes ne peuvent pas être légitimement utilisés pour déterminer exactement la pensée de Nietzsche. Toutefois, même si c'est grâce à ce genre de technique qu'on a pu faire de Nietzsche un nazi, ce n'est pas la première fois que l'on discute de textes non publiés par un auteur (Marx et son *Misère de la philosophie* ou plus dernièrement le *Manet* de Pierre Bourdieu, ou encore *Dits et écrits de Foucault entre autres*). Ces fragments nous paraissent importants à plusieurs égards : ils sont tout d'abord écrits à une époque où Nietzsche ne se prend pas encore trop pour un gourou, où il écrit simplement, sans aphorisme ; bref, un moment où on le comprend... Et puis, plus fondamentalement encore, ces fragments proposent les fondations d'une philosophie de la modernité. Une fondation qui rentre parfaitement dans notre édifice théorique puisque Nietzsche, dans une posture très romantique, y affirme le primat de la vie sur la raison.

5.1. Nietzsche antimoderne?

Premier point de contestation pour notre propos toutefois, celui de l'ancrage intellectuel du personnage et de sa généalogie intellectuelle. En effet, alors que le romantisme germanique, l'anthropologie marxienne, la bohème dandy et la modernité esthétique s'inscrivent tous dans une contestation de la

modernité sociale, la pensée de Nietzsche est quant à elle largement tributaire de cette modernité puisqu'elle revendique notamment une filiation directe avec la pensée éclairée de Voltaire (*Lettres de Memmius*, 1773) et Diderot (*La religieuse*, 1760), deux auteurs ayant tracé la voix de l'athéisme. On notera tout de même que Diderot, intellectuel éclairé, n'en était pas moins critique de la raison et du rationalisme. Par exemple, dans *le Neveu de Rameau*, texte qui sort de l'ombre en 1891 grâce à sa traduction par Goethe, Diderot donne une voie au philosophe artiste qui vient bouleverser la froide certitude du philosophe des Lumières. La pensée de Nietzsche s'inscrit dans cette tradition du philosophe artiste qui épouse et suit le mouvement de la vie. Cette pensée est aussi romantique et antimoderne, notamment dans son inquiétude face à l'égalsation des conditions, sa méfiance face à la science moderne, puis son exaltation des passions et de la nature. Les théories nietzschéennes témoignent d'une répulsion à l'égard de la triade raison-progrès-démocratie.

D'une part, la pensée nietzschéenne est profondément antilibérale et antidémocratique : elle est le signe d'une mélancolie des élites aristocratiques et intellectuelles européennes profondément inquiètes des bouleversements politiques et culturels en Europe, et particulièrement de l'égalsation des conditions portée par l'économie et le libéralisme bourgeois. Nietzsche rejette l'égalsitarisme, facteur de nivellement social et croit plutôt en une aristocratie de l'esprit et des arts, une culture d'élite. L'écriture nietzschéenne est habitée par la crainte de voir la société en proie à ce nivellement social et culturel, ainsi que et par un désir de le contrer par un retour à un passé aristocratique qui refuse la démocratie envahissante. Il faut rappeler qu'au début du XX^e siècle, le darwinisme social de Spencer est encore la théorie la plus en vogue, l'idéologie de la bourgeoisie et des classes dominantes de l'époque. Les

thèmes de la volonté de puissance et de la survie du plus fort ne peuvent être interprétés en dehors de cette lecture. Pour Mayer, il ne fait aucun doute que Nietzsche était « un darwiniste social foncièrement pessimiste et brutal³⁷⁰ », et ce même si sa pensée s'inscrit dans un mouvement de rejet de l'évangile du progrès, du positivisme des théories sociales et de la rationalité. Cette méfiance est particulièrement exposée dans un ensemble de textes écrits entre 1872 et 1875 réunis sous le titre *Le livre du philosophe*³⁷¹. Dans ces écrits, fidèle à lui-même et comme il l'avait déjà fait dans *La naissance de la tragédie* (1870), le philosophe allemand oppose avec les caractères apollinien et dionysiaque, l'homme théorique et l'homme tragique, l'homme de la vérité scientifique et l'homme de la vérité radicale. L'homme tragique est l'individu nietzschéen, créateur et poète. L'homme théorique est son antithèse, habité d'un véritable instinct de connaissance que rien n'arrête. Il pense vivre dans le monde de la science pure, mais Nietzsche lui rappelle que la science moderne n'est pas purement scientifique, c'est d'abord et avant tout un projet philosophique qui a enclenché chez les hommes cette soif de savoir et qui n'obéit qu'à sa propre volonté. « L'instinct de la connaissance sans discernement est semblable à l'instinct sexuel aveugle — signe de bassesse³⁷² ».

Dans la plus pure tradition de la critique artiste romantique, Nietzsche dénonce les velléités totalisantes de la science moderne. Il affirme toutefois qu'« il ne s'agit pas [de vouloir] un anéantissement de la science, mais [...] sa maîtrise³⁷³ », soit la maîtrise de cette dépendance à la certitude scientifique.

³⁷⁰ Arno Mayer, *La persistance...*, op. cit., p. 276.

³⁷¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Le livre du philosophe études théorétiques*, Paris, Flammarion, 1991.

³⁷² *Ibid.*, § 20.

³⁷³ *Ibid.*, § 28.

La science, depuis son affranchissement des structures religieuses à la fin du Moyen Âge, se serait extériorisée, elle serait devenue un sujet libre, extérieur à l'homme et s'attacherait « jusqu'au monstrueux³⁷⁴ » à tout ce qui est connaissable. Pour l'auteur, la science moderne est une aliénation pour l'homme qui se perd en elle. « Notre science de la nature va à la ruine, vers la même fin que celle de la connaissance³⁷⁵ ».

Il convient de se demander que faire afin de stopper cette extériorisation. À ce sujet, Nietzsche propose de prendre exemple sur les Grecs classiques. Ces derniers en effet, auraient réussi à maîtriser le déferlement du savoir au profit d'une civilisation de l'art. Nietzsche engage ainsi un « combat du savoir avec le savoir³⁷⁶ », « contre le savoir nous dirigeons [...] l'art : retour à la vie ! » La science, explique-t-il, se fonde sur une exigence de vérité qui demande la mesure de toute chose, sur la conscience d'un sujet détenteur d'une pensée claire et enfin, sur une conception rationnelle du langage, un langage conçu dans un rapport d'immanence de l'être à la pensée.

Ce n'est que par l'intermédiaire d'un sujet mesurant posé à côté d'elles qu'il faut démontrer ce que sont les choses. Leurs qualités en soi ne nous concernent pas, mais leur qualité pour autant qu'elles agissent sur nous. Il faut à présent se demander : comment s'est produit un tel être mesurant ? [...] Connaître n'est possible que comme un refléter et un se-mesurer à une mesure³⁷⁷.

Le langage ainsi défini serait une représentation vraie, une adéquation entre la chose représentée et son concept. Nietzsche s'en prend au

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 179.

³⁷⁵ *Ibid.*, §137.

³⁷⁶ *Ibid.*, § 36.

³⁷⁷ *Ibid.*, §114.

fondement ontologique de la vérité en s'attaquant aux catégories de la raison fondées sur une conception rationaliste du langage. Il attaque le procès naturel de nomination, et réitère la critique de Hamann qui avait, un siècle plus tôt, émis les premières suspicions envers la fausse sécurité grammaticale. Nietzsche s'oppose à l'illusion de la conscience du sujet et à l'assurance de la conscience réflexive, mais aussi à cet idéal de la mesure et de la pensée conceptuelle qui oblige à réduire l'expérience que l'on fait du réel. « Tout savoir naît de la séparation, de la délimitation, de la restriction, aucun savoir absolu d'un tout!³⁷⁸ »

Nietzsche critique la théorie classique de la représentation qui fait de la réflexion individuelle le reflet du langage, du concept et de la science. Le concept devient ainsi un temple, une structure du monde antérieure au sujet et pensant à sa place. Même si l'homme véritable est le véritable créateur, il doit très vite oublier ces possibilités et vivre dans l'inconscient du sujet : sa conscience de soi est pure illusion. Contre cette domination de la pensée conceptuelle, il renverse la théorie classique de la représentation et affirme que le concept n'est pas premier dans l'entendement humain, mais vient après l'image mentale, l'imaginaire et l'art.

Notre entendement est une force de surface, il est superficiel. C'est ce qu'on appelle aussi subjectif. Il connaît au moyen de concepts : notre penser est un classer, un nommer, donc quelque chose qui revient à l'arbitraire humain et n'atteint pas la même chose. C'est seulement en calculant et seulement dans les formes de l'espace que l'homme a une connaissance absolue; les limites dernières de tout connaissable sont des quantités, il ne comprend aucune qualité, mais seulement une quantité. Que peut être la fin d'une telle force superficielle? Au concept correspond d'abord l'image,

³⁷⁸ *Ibid.*, §109.

les images sont des pensées originelles, c'est-à-dire les surfaces des choses concentrées dans le miroir de l'œil. L'image est l'un, l'autre est l'opération arithmétique [...] l'art repose sur l'imprécision de la vue³⁷⁹.

Pour Nietzsche, il faut maîtriser l'instinct de la connaissance scientifique par l'art, parce que la production de l'intellect est moins tributaire d'une pensée conceptuelle que d'une vie en image. Cette idée de vie en image, Nietzsche la défend grâce au concept de la métaphore mentionné plus tôt. Il reprend le problème du langage à sa base, pour comprendre le problème des choses que l'on nomme, c'est-à-dire des choses impliquées dans le langage. Le langage, dit-il, procède par transfert de sens depuis sa plus lointaine origine : à la base du voir et du dire se trouve l'imitation, qui occasionne la métaphore. Le concept comme toute structure intellectuelle est un fait de langage dont l'essence repose sur des figures de rhétorique qui commandent à leur tour la raison. Le langage, explique le philosophe, est né illogiquement³⁸⁰ puisqu'il est impossible de nommer justement et « vraiment » les choses, car le monde extérieur nous échappe. Toutefois, nous arrivons à instituer le monde, à le nommer et à lui donner corps par le phénomène d'imitation qui suppose une transposition de l'image reçue en mille métaphores, toutes efficaces. Chez Nietzsche, la métaphore est le modèle du langage, elle constitue le modèle de toute connaissance. Ainsi, comme dirait Kant, les catégories *a priori* de la perception comme la causalité, l'espace et le temps, doivent elles aussi être comprises comme des métaphores³⁸¹. Connaître c'est « travailler dans des métaphores qui sont le plus en vogue, c'est donc une façon d'imiter qui n'est plus sentie comme imitation³⁸² ». Au fondement même de la nomination, il y a un procédé artiste pour Nietzsche : l'intelligible est œuvre d'art, puisque la

³⁷⁹ *Ibid.*, § 54.

³⁸⁰ *Ibid.*, §142.

³⁸¹ *Ibid.*, §140.

³⁸² *Ibid.*, §149.

nomination des choses fonctionne par imitation et métaphore. S'élevant contre la science, Nietzsche propose de renoncer au dogmatisme de ses vérités. Il dénonce le jeu complexe des structurations conceptuelles qui pensent dans l'homme et à sa place, et dont l'homme est le jouet inconscient. Contre celui-ci, Nietzsche propose un jeu esthétique, basé sur l'instinct métaphorique fondamental. Au lieu de se tourner vers les concepts pour penser, l'homme doit se tourner vers le royaume enchanté du mythe et de l'art.

5.2. La mort de Dieu : le nihilisme

La critique artiste de la science et du langage se conjugue, dans l'œuvre de Nietzsche, à une critique encore plus globale de la société. En entrant candidement dans l'œuvre, on fait très vite cette découverte inquiétante : une crise ayant pour symptôme un épuisement général de la vie (i.e. agitation frénétique sans but, incapacité à jouir du moment présent) touche notre société depuis le milieu du XVIII^e siècle. Le diagnostic, pessimiste s'il en est, s'aggrave invariablement au gré de nos lectures; cette crise est plus qu'une crise : c'est une maladie mortelle qui s'appelle nihilisme. L'auteur entend par ce terme ni plus ni moins la dévalorisation des valeurs placées les plus hautes dans notre société. Le nihilisme est la crise de la société moderne, l'absence de sens, le désenchantement du monde et l'avènement du dernier homme. Le nihilisme enfin est le résultat de la mort de Dieu, thème qu'il faut interpréter comme la fin du monde suprasensible et l'entrée dans les ténèbres, c'est-à-dire un monde sans sens, vide et froid. C'est dans ces ténèbres que vit aujourd'hui le « dernier homme », l'homme méprisable, incapable d'aimer et de créer. Par Dieu, Nietzsche entend bien plus que la seule figure du Christ, et ce même s'il lui consacre un ouvrage complet (*L'Antéchrist*, 1896). La figure

divine recouvre chez l'auteur toute la métaphysique au sens kantien, la connaissance qui a la prétention d'exister au-delà de l'expérience sensible. La métaphysique suppose l'idéalisme : les choses existeraient donc en dehors de leur existence sensible, elles auraient une essence qui se donnerait au-delà de l'expérience, bien souvent dans l'acte de foi et de croyance religieuse. Nietzsche, malgré l'hermétisme de certains de ses écrits, n'est pas un ermite refermé sur lui-même, c'est avant tout un penseur, spécialiste de philosophie grecque et lecteur de ses contemporains. Comme Marx, il a été influencé par la destruction de la religion en bonne et due forme à laquelle s'est prêté Ludwig Feuerbach. Pour ce dernier, la métaphysique est née de la peur et de la sublimation : pour répondre à son incomplétude, l'homme a créé une créature parfaite en la figure de Dieu. Pour répondre à un monde difficile et violent, l'individu a créé un monde stable, paradisiaque, atemporel, un arrière-monde. Pour Nietzsche, deux raisons psychologiques et morales président à la création de la métaphysique : c'est d'une part la recherche de vérités inhérentes à la constitution humaine, vérités que l'homme croit souvent cachées dans des arrière-mondes, au-delà des apparences phénoménales. C'est d'autre part le sentiment de rancune ressenti par ceux qui sont incapables de créer et que Nietzsche appelle le ressentiment. Les hommes qui sont incapables de créer transforment leur impuissance existentielle en métaphysique, en valeurs morales pudibondes. Cette idée est directement influencée par le thème de la sublimation cher à Feuerbach. La métaphysique pour Nietzsche provoque la scission de la vie en deux mondes : l'un valorisé, le monde « suprasensible », supérieur et idéalisé, qui existe au-delà de l'expérience sensible et où demeurent les formes idéales, l'autre dévalorisé, le monde sensible, vécu, habité par les hommes. Le monde sensible renvoie au monde physique, le monde suprasensible au monde métaphysique. Ainsi, quand le philosophe affirme que Dieu est mort, cela ne renvoie pas seulement au dieu chrétien ou à la seule morale judéo-

chrétienne, mais aussi de manière plus générale à toute la tradition idéaliste de la philosophie occidentale, ainsi qu'à l'interprétation chrétienne de cette philosophie depuis Platon; tradition qui s'est appuyée sur un dualisme de l'âme et du corps (i.e. dualisme platonicien).

Pour Nietzsche, l'essence contenue dans des arrière-mondes n'existe tout simplement pas. Le monde des vérités de Platon est une illusion et l'apparence ne renvoie à rien de transcendant, à aucun monde de vérité. « [...] ma philosophie est un platonisme inversé ». La métaphysique est une violence faite à la vie, au monde réellement vécu. Afin de rendre justice à la vie, il faut détruire la métaphysique en la « retournant », en la faisant passer de la transcendance à l'immanence. Ce retournement ou cette inversion passe inévitablement par la réhabilitation du monde sensible et la dévalorisation des arrière-mondes : le monde devient un tissu d'interprétations irréductibles à une unité. La chose n'existe pas en soi, c'est-à-dire qu'elle n'a pas d'essence contenue dans un monde des idées, il n'existe que des interprétations introduites par l'homme dans les choses. C'est donc ce que signifie la célèbre formule nietzschéenne « Dieu est mort ».

Ainsi, l'expression "Dieu est mort" ne signifie pas seulement que le Dieu chrétien est mort – il faut se garder d'analyser Nietzsche dans la seule perspective d'une sécularisation de l'Occident –, mais aussi et surtout que tout le monde suprasensible est sans pouvoir efficient. Il ne provoque aucune vie. La métaphysique, c'est-à-dire pour Nietzsche, la philosophie occidentale comprise comme platonisme, est à son terme. Quant à Nietzsche, il conçoit lui-même sa philosophie comme un mouvement antimétaphysique, c'est-à-dire, pour lui, antiplatonicien³⁸³.

³⁸³ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 261-262.

Par le fait même, les thèses philosophiques et religieuses ne sont pas vraies en soi, elles n'ont rien d'essentiel, elles sont des constructions à partir d'une certaine interprétation/rationalisation du sensible. Le sens est relatif et non contenu dans la chose, le devenir se substitue ainsi à l'essence, tout comme l'action à la substance. La mort de Dieu marque la fin de la métaphysique, mais Nietzsche ne s'arrête pas là dans sa déconstruction. Pour ce dernier, la philosophie classique et la religion sont les expressions fétichisées d'un certain pathos et d'une forme de nihilisme. Cela signifie que la crise est déjà contenue dans le projet métaphysique, qu'elle en constitue l'acte de naissance et que la métaphysique contient les germes du nihilisme.

Deux erreurs dans l'interprétation de Nietzsche sont souvent commises : d'une part, penser que l'auteur est lui-même nihiliste, qu'il souhaite la fin de toutes les valeurs; d'autre part, penser que le nihilisme est la maladie de la société moderne uniquement. Le projet de Nietzsche est de renverser la métaphysique, on l'a vu, mais cela se fait à partir d'un présupposé moral : lutter contre le nihilisme et inventer de nouvelles valeurs. En effet, pour l'auteur, le nihilisme n'est pas que la conséquence de la mort de Dieu, il en est aussi à la source : le nihilisme est à l'origine de la création de Dieu. Il met fin à la métaphysique et en est à l'origine, il l'achève et la conclut. La mort de Dieu n'est donc pas une nouveauté pour l'humanité, c'est un retour (brutal) à la réalité. Pour Nietzsche, l'homme est revenu en quelque sorte à son point de départ.

5.3. La volonté de puissance

Toute la philosophie nietzschéenne est habitée d'un impérieux besoin de renouer avec la vie. En témoigne sa lutte contre la transcendance et la

défense d'une philosophie immanente, attachée au monde vécu, une philosophie qui ne sépare plus âme et corps, idées et réalités, chose et représentation. Dans ses textes, Nietzsche invite l'homme à entrer en contact avec la force vitale qui se tapit au fond de la nature. Cette vitalité souterraine, Nietzsche la nomme Volonté de puissance. Le monde nietzschéen est animé d'une puissance inépuisable se créant et se détruisant perpétuellement. Aucun texte de Nietzsche ne donne de manière complète et précise la signification de l'expression volonté de puissance. Cette absence de définition claire, nous impose de remonter dans les textes pour en identifier les fragments et y donner une cohérence épistémologique. Trois commentaires sont nécessaires pour comprendre cette idée de volonté de puissance :

1. Nietzsche invite en premier lieu à penser la complexité du réel en référence à l'idée de vie : « la vie [...] est pour nous la forme la mieux connue de l'être³⁸⁴ ». Cette position peut être qualifiée de vitaliste, elle renvoie aussi évidemment au matérialisme. La vie vécue, la matière, constitue la seule réalité, et ce, contre la position idéaliste de la métaphysique platonicienne de l'être comme principe idéal et immuable. L'être, dira Nietzsche, « nous n'en avons pas d'autres représentations que le fait de vivre³⁸⁵ ».
2. Pour Nietzsche, l'être c'est la vie, et la vie est à penser comme volonté de puissance. La vie, écrit-il, « est volonté de puissance³⁸⁶ » et la volonté de puissance est « l'essence la plus intime de l'être³⁸⁷ »; toute

³⁸⁴ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1995. § 41.

³⁸⁵ *Ibid.*, § 8.

³⁸⁶ *Ibid.*, § 246.

³⁸⁷ *Ibid.*, § 54.

la réalité a pour fond la volonté de puissance. « Le monde vu de dedans serait justement la volonté de puissance et rien d'autre³⁸⁸ ».

3. Dernier commentaire enfin, la volonté de puissance est une volonté de plus de puissance : la vie est toujours un effort vers plus de puissance³⁸⁹, elle implique toujours un dépassement de soi. « La vie est, à mes yeux, instinct de croissance, de durée, d'accumulation de force, de puissance : là où la volonté de puissance fait défaut, il y a déclin³⁹⁰ ».

La vie est une sorte de chaos, d'éruption volcanique dans laquelle il y a toujours surabondance, fécondité, fertilité, vie foisonnante. À son image, la volonté de puissance est une force non consciente, non rationnelle et immorale, à la fois créatrice et destructrice, qui se manifeste partout et qui peut prendre des formes différentes selon l'éducation des instincts enseignée aux humains.

5.3.1. Le corps comme essence de la volonté de puissance

Le philosophe et traducteur français de Nietzsche, Michel Haar (1937-2003), qualifie la philosophie de ce dernier de « réalisme métaphysique³⁹¹ ». En effet, chez le philosophe, la matière et la vie constituent la réalité fondamentale et il ne saurait exister de vérité au-delà des apparences

³⁸⁸ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Par-delà bien et mal prelude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Gallimard, 1987, § 36.

³⁸⁹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La Volonté de puissance*, *op. cit.*, p41.

³⁹⁰ Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist*, Œuvres, Paris, Flammarion, 2000, p. 1132.

³⁹¹ Dominique Janicaud, « Nouvelles lectures de Nietzsche », actes du symposium de la Faculté des lettres de Nice, 23-25 février 1984, Lausanne, Paris, l'Âge d'homme, 1985, p. 74.

phénoménales. Toutefois, même si Nietzsche réfute toute existence à l'essence des choses, à l'en-soi, il fait néanmoins référence à une certaine transcendance : celle de la volonté de puissance. La vie et la volonté de puissance ont chez Nietzsche une dimension métaphysique : elles constituent des essences, tout comme le corps dont il fait le lieu de naissance de cette dite volonté de puissance. Effectivement, pour ce dernier, c'est du corps que naissent les pulsions de vie. Ces concepts permettent à Nietzsche de critiquer le dualisme de la philosophie classique et, dans un double mouvement, cherchent à spiritualiser le corps et matérialiser l'âme. Ainsi parle Zarathoustra, le prophète nietzschéen qui cherche à réunir corps et âme, à faire du corps le cœur de la raison :

Le corps est une grande raison, une multitude animée, un état de paix et de guerre, un troupeau et son berger. Cette petite raison que tu appelles ton esprit, ô mon frère, n'est qu'un instrument de ton corps, et un bien petit instrument, un jouet de ta grande raison [...] C'est décliner que veut votre soi; et c'est pourquoi vous êtes devenus des contempteurs du corps! car de créer au-dessus et au-delà de vous-mêmes, vous n'êtes plus capables. [...] Je ne suis votre chemin, ô vous les contempteurs du corps! Pour moi, vous n'êtes des ponts vers le surhomme !³⁹².

Ce grand retour du corps, de l'instinct et des fonds primitifs et vitaux de l'humain peut être interprété comme un rejet des valeurs morales bourgeoises. Ce rejet de la bourgeoisie et de ses valeurs anime – c'est un des axes de lecture de cette thèse – une grande partie des positions philosophico-esthétiques du XIX^e siècle, tant chez les romantiques que chez Marx, ou encore dans cette éthique du dandy que l'on a définie précédemment. Nietzsche assimile la morale bourgeoise à la tradition idéaliste et chrétienne,

³⁹² Friederich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Œuvres complètes, Flammarion, Paris, 200, p. 348.

car toutes rejettent le corps et cherchent à le contraindre, le brimer et le plier. Nous avons largement analysé à cet égard la façon dont la critique artiste s'opposait à la figure du bourgeois, associé à tous les maux et considéré comme l'acteur principal et le bénéficiaire des transformations liées à la modernité sociale. Pour Nietzsche, la négation des vieilles valeurs bourgeoises et chrétiennes doit se transformer sous l'impulsion de la volonté de puissance en énergie affirmative, en volonté de dire oui et de créer. Il faut libérer l'infinie plasticité humaine, en explorer toutes les potentialités, révéler les profondeurs de l'humain. La critique artiste nietzschéenne se constitue dans l'affirmation et la création de ses propres valeurs contre le béotien, le bourgeois ou encore contre la morale chrétienne. Le désir d'explorer les potentialités du corps ou de descendre dans les fonds primitifs de l'humain, tous ces thèmes seront repris par les artistes du siècle suivant : dadaïstes, futuristes, les performances du groupe Gutai au Japon, d'Yves Klein en France, les happenings d'Allan Kaprow, le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, les barbaries des actionnistes viennois, etc.

5.4. L'art contre le nihilisme : une philosophie du oui

L'art est pour Nietzsche la seule expression adéquate de la volonté de puissance, il est même l'expression adéquate de l'essence de ce qui est et a, en ce sens, plus de valeur que la vérité. Nous avons vu, avec le *Livre du philosophe*, que Nietzsche fait de l'art à travers la métaphore, l'acte de connaissance originelle du monde et ce, bien avant le concept. Cette critique de la vérité, on ne cesse de le répéter, est une critique de la vérité idéale propre à la philosophie d'obéissance platonicienne, vérité qui est conçue dans ce contexte comme essence immuable des choses et principe d'identité (i.e. ce qui est vrai est vrai, tel que $A=A$). Dans le réalisme métaphysique

nietzschéen, la vérité n'est pas l'adéquation de l'idée à la chose (concept de la vérité platonicienne ou cartésienne), mais plutôt l'expression de la vie et de la volonté de puissance. Il ne s'agit plus d'exprimer la vérité conçue comme identité, mais de rendre grâce à une vérité qui est différence, contradiction, multiplicité, etc. En somme, Nietzsche fait de l'art l'expression de la volonté de puissance. On sait que chez ce dernier, la vérité est inatteignable, ou plus radicalement encore, qu'elle n'existe pas. Il n'y a pas de faits objectifs, ni de vérités idéales, mais seulement des interprétations de la réalité, réalité qui est elle-même chaotique, multiple, irrationnelle, illogique... La seule essence qui anime le monde des phénomènes est la volonté de puissance, la force vitale. L'art a donc plus de valeur que la vérité pour les raisons suivantes :

- L'art est apparence et reproduit les apparences; et cette reproduction des apparences phénoménales ne peut que concorder avec la philosophie anti-idéaliste de Nietzsche. « L'apparence telle que je la comprends est la réelle et unique réalité des choses » et l'art est « la volonté de l'apparence en tant que sensible », souligne le philosophe.
- L'art renonce à toute prétention à la vérité absolue (transcendante), il est une interprétation de la réalité qui dévoile des vérités cachées. L'art est dévoilement, il dévoile l'irreprésentable, le caché, le souterrain, le vital, la volonté de puissance.
- L'art enfin aide le philosophe à faire le deuil de la mort de Dieu, deuil que Nietzsche nomme, dans *La naissance de la tragédie*, « tragédie » justement. La mort de Dieu s'accompagne d'une crise de sens, d'un nihilisme généralisé, où il ne reste que la force vitale, toujours chaotique et en excès, autodestructrice. Face à ce nouveau chaos, il ne sert à rien de ré invoquer Dieu ou la métaphysique, mais il faut se tourner vers l'art, car seul l'art peut donner des formes habitables à ce monde. Ainsi, l'art est le compagnon idéal de la vie, il ne la brime pas comme la métaphysique, il l'accepte, la comprend, la justifie et doucement lui donne forme. *L'art écrit Nietzsche* « doit posséder un

rôle plus important dans une civilisation qui a définitivement rompu avec les illusions de la métaphysique et de la morale »³⁹³.

Nietzsche n'était sûrement pas le nihiliste tragique et pessimiste que l'on a bien voulu décrire, sa philosophie est même animée d'une réelle préoccupation pour la civilisation. L'art est pour le philosophe une discipline pour rééduquer une civilisation brimée qui a toujours appris à dire non : l'art est une philosophie du oui. Ce « oui » est toutefois ambigu, car l'art est à la fois affirmation et négation. L'art est en premier lieu destruction (de la métaphysique), c'est une force négatrice dont le thème sera repris au siècle suivant par les situationnistes notamment, mais seulement comme négation de la morale, c'est-à-dire négation de la négation (de la vie), puisque la morale est négation de notre être, et négation de la volonté de puissance. L'art est aussi création, création esthétique et éthique, activité artistique et création de formes, de sens et de valeurs positives : il invente de nouvelles possibilités de vie.

Donneur de formes par excellence, l'art sauve l'homme de l'abîme qui se trouve derrière chaque forme, chaque figure qui constitue le monde comme monde dans lequel nous pouvons habiter. C'est pourquoi l'art a un statut ontologique si profond dans la philosophie nietzschéenne; il engendre les conditions dans lesquelles l'humanité peut vivre. C'est cette négociation entre le devenir et la forme que le philosophe Socrate et, après lui, Platon refusent³⁹⁴.

L'art chez Nietzsche renvoie plus loin qu'au « simple » domaine des arts et des œuvres pour s'intéresser plus largement à toute production de formes destinée à esthétiser l'existence. Ce qui remplace le monothéisme selon sa

³⁹³ Mathieu Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

³⁹⁴ Richard Beardsworth, *Nietzsche*, Paris, Les Belles lettres, 1997, p. 39.

perspective, est une sorte de panthéisme d'un art universel à la source de tout et donc des hommes eux-mêmes. L'art est animé de la volonté de puissance, de la puissance vitale. À cet égard, l'art est le domaine d'activité désigné par Nietzsche pour combattre le nihilisme, maladie qui contamine la civilisation moderne; c'est sa réponse à la crise de la pensée et du progrès. C'est donc ce concept de volonté de puissance qui permet à Nietzsche de trouver une porte de secours au nihilisme. Par ailleurs, il est aisé de remarquer qu'il y a chez Nietzsche une idéalisation religieuse de l'art avec la métaphysique passant de Dieu vers l'art, ainsi qu'un déplacement de la morale vers l'esthétique. « L'essentiel dans l'art c'est qu'il parachève l'existence, c'est qu'il est générateur de perfection et de plénitude. L'art est par essence affirmation, bénédiction, divinisation de l'existence³⁹⁵. »

L'art et rien que l'art! C'est lui seul qui rend possible la vie, c'est la grande tentation qui entraîne à vivre, le grand stimulant qui pousse à vivre. L'art, seule force antagoniste supérieure à toute négation de la vie, l'art, l'antichristianisme, l'antibouddhisme, l'antinihilisme par excellence. L'art, rédemption de celui qui sait – celui qui voit, qui veut voir, le caractère terrible et problématique de l'existence, et celui qui sait tragiquement. L'art, rédemption de celui qui agit [...]. L'art, rédemption de celui qui souffre [...]³⁹⁶.

L'art est une forme supérieure d'existence qui accepte la vie, la volonté de puissance, ainsi que l'ensemble des instincts et des forces vitales et animales. Cette énergie brute et chaotique, l'art la transforme et la sublime en formes et en œuvres. Pour Nietzsche, l'art trouve sa source dans l'affectif et le pulsionnel, c'est une façon de gérer les pulsions. L'art est vie, affects, fécondité, physiologie. Dans l'art se joue aussi le jeu de la capacité ou de

³⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, op. cit., p. 364.

³⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes. Début 1888-début janvier 1889*, Paris, Gallimard, 1977, p. 269.

l'incapacité à maîtriser ce que la vie a de terrible et de problématique. Dans ce processus créatif, c'est le corps qui joue les premiers rôles, car il est au cœur de la création, le médium de la vie universelle et doit servir de fil conducteur à toute interprétation.

5.4.1. L'artiste

La création artistique pour Nietzsche est causée par un excès et une soumission du corps : excès de sensualité de l'artiste d'une part et soumission aux forces supérieures qui s'imposent à l'artiste comme des forces de la nature. À travers son corps, explique Michel Haar, « l'artiste puise dans le grand corps de la vie, dans le fond infini des forces³⁹⁷ », bref dans le chaos. Ce chaos, on l'a vu, n'est pas simple confusion : ce sont les pulsions de vie, la volonté créatrice à l'état embryonnaire, les forces n'ayant pas encore été mises en forme par le faire humain. Comme le suggère Edgar Morin, l'idée de chaos est avant tout une idée énergétique :

[...] elle porte en ses flancs bouillonnement, flamboiement, turbulence. Le chaos est une idée d'avant la distinction, la séparation et l'opposition, une idée donc d'indistinction, de confusion entre puissance destructrice et puissance créatrice, entre ordre et désordre³⁹⁸.

L'homme est traversé par un courant de forces, il peut soit les accepter, soit les refuser. En les accueillant favorablement, il tentera de leur donner une

³⁹⁷ Dominique Janicaud, *Nouvelles lectures de Nietzsche*, op. cit., p. 78.

³⁹⁸ Edgar Morin, *La méthode*, Paris, Éd. du Seuil, 1981, p. 57.

forme habitable, de vivre en bonne intelligence avec et devenir un surhomme, un artiste. L'homme sain est celui chez qui l'action l'emporte sur la réaction, celui chez qui l'art a remplacé la métaphysique, celui qui a dit oui à la vie malgré son caractère tragique fluctuant, chaotique, changeant. L'artiste est celui qui a réussi à exprimer la vie en ayant dominé et maîtrisé le désordre, sans porter atteinte à la fécondité de la vie. En contrepartie, refuser ces forces serait dans le camp de la « réaction », de dire non à la vie, au monde vécu, et d'être dans le ressentiment. En ce sens, l'homme du ressentiment est considéré comme un ascète, un sous-homme soumis aux impératifs de la morale qui a besoin de la métaphysique pour dévaloriser ce monde-ci.

5.4.2. L'individualisme esthétique nietzschéen

Nietzsche ne décrit rien d'autre que le passage de la société traditionnelle à la modernité, passage qui se caractérise entre autres particulièrement par l'individualisation de la société, l'accélération de la différenciation sociale et la montée des identités. Il est important de rappeler que la question de l'identité, c'est-à-dire le pouvoir et le devoir de donner un sens à sa vie, est intrinsèquement liée au processus d'individualisation des conditions propres à la modernité. La mort de Dieu annonce l'apparition de l'individualisme : avec son trépas sont emportées dans le néant les idées du bon, du bien et du vrai, et c'est à l'individu seul que la responsabilité incombe de donner un sens et une orientation à la vie. La transcendance et l'idée d'un tout, d'une totalité englobante et signifiante s'effacent doucement, tandis que l'individu devient le centre de la définition du sens de sa vie, désormais mû par besoin de se définir. Le grand problème qu'essaie de résoudre Nietzsche est celui que se posent encore nombre de sociologues, d'éthiciens et de philosophes aujourd'hui et que Jean-Claude Kaufmann formule ainsi : sous le règne de

l'individu, « comment peut-on fonder le sens commun sur le singulier, le général sur le particulier, la transcendance des normes sur l'immanence à soi de l'autonomie subjective³⁹⁹? » D'autre part, la plus grande liberté individuelle qu'implique la mort de Dieu et des systèmes moraux transcendants suppose aussi une plus grande insécurité. L'individu nietzschéen est confronté au chaos, il ne peut plus chercher du sens dans un tout ordonné, transcendant et éternel, il doit lui-même se faire totalité, et doit chercher le sens à donner à ses actions dans son for intérieur. Face à ce problème général de sens, Nietzsche suggère de chercher des réponses en nous-mêmes, d'écouter et de canaliser par le moyen de la création cette force intérieure. On voit ici que la philosophie nietzschéenne n'est pas dénuée de transcendance, mais on parle d'une transcendance enterrée, chthonienne qui s'inspire de thèmes déjà fort présents chez les romantiques, tel que nous l'avons vu précédemment. L'homme est toujours entraîné par une force intérieure, et parvenir à dompter cette force implique aussi un dépassement de soi. L'homme doit donc trouver dans ses propres ressources créatives le moyen de donner du sens au monde qui l'entoure.

5.4.3. Le surhomme

L'individualisme esthétique nietzschéen renvoie à cette force qui permet à certains individus « supérieurs » de créer et d'instituer leurs propres valeurs en ayant réussi à intégrer leurs pulsions existentielles primordiales. On définira le surhomme, concept central et souvent prétexte aux interprétations les plus antithétiques, comme l'homme qui crée sa propre éthique rejoignant une esthétique de l'existence. On parle de surcroît d'un homme qui accepte le

³⁹⁹ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.

destin tragique de la vie, la volonté de puissance. Chez Nietzsche l'éthique est toujours une éthique auto-instituante, une éthique et une esthétique. L'éthique renvoie toujours à une esthétique, une construction plastique de soi, du monde qui nous entoure et de nos valeurs, une volonté de s'inventer, de bâtir, de sculpter sa vie. L'homme faible, le bourgeois, le philistin, l'homme de la société libérale et démocratique sont ceux qui sont incapables de vivre cette trop grande liberté, qui ne peuvent créer du sens, de nouvelles valeurs, et sont inaptes à choisir dans un panel d'identités possibles des éléments pour se construire un moi autonome. Le bourgeois ne fournit pas la passion dionysiaque et la tension indispensable à toute créativité véritable. En effet, le surhomme est une individualité forte, une perfection spirituelle créatrice de ses propres valeurs. Face aux masses aliénées, les surhommes sont les hommes idéaux de notre société contemporaine. Petite précision enfin, Nietzsche n'affirme jamais l'existence de surhommes directement, il invite plutôt le lecteur à se surpasser. En cela le concept est moins un état qu'un projet : l'homme est une créature incomplète qui doit se surpasser pour survivre à la crise de son époque et à sa condition précaire. Il thématise par le fait même les transformations que subit le processus d'individualisation au XIX^e siècle et le passage d'une identité reçue vers une identité à construire. Cette idée de construction constitue même pour lui un devoir, en d'autres mots qu'il faut bâtir sa vie à la façon d'une œuvre, fonder ses propres valeurs en domptant la volonté de puissance. Poursuivant cette idée, faire œuvre de sa vie, « c'est dominer la violence pour la traduire en force, c'est dominer les puissances du chaos pour en faire un tout harmonieux, une forme⁴⁰⁰ ». Il s'agit en somme de se dépasser, d'avoir le courage d'innover et de créer.

⁴⁰⁰ Michel Fabre, « Faire de sa vie une œuvre », *L'orientation scolaire et professionnelle*, 33/4 | 2004, 535-549.

Nous sommes déjà des images et des projections artistiques et [...] notre plus haute dignité est dans notre signification d'œuvre d'art – car ce n'est qu'en tant que phénomènes esthétiques que l'existence et le monde, éternellement se justifient⁴⁰¹.

Si l'art fonctionne comme une morale, alors logiquement la vie et le corps de l'artiste deviennent des modèles identitaires puissants. On comprend donc que cette perception philosophique ait généré une onde de choc considérable dans le monde de l'art, et nous verrons qu'elle aura en ce sens des répercussions tout au long du XX^e siècle, pour finalement émerger à nouveau de manière éruptive dans les années 1960.

5.5. Conclusion : critique artiste nietzschéenne et éthique de l'esthétique

Nous avons défini la pensée nietzschéenne dans son versant négatif comme une critique artiste de la modernité, puis dans son versant positif comme éthique de l'esthétique, une éthique en cours d'élaboration que le sujet crée de manière quasi plastique en accord avec le fond vital de l'humain. Cette approche philosophique profondément innovante pour l'époque et en ligne avec les changements de son temps ne cesse de surprendre encore aujourd'hui le lecteur et pose des questions auxquelles le sociologue contemporain essaie toujours de répondre. En réduisant la vérité à une interprétation du sujet, Nietzsche inaugure une forme d'individualisme radical. Il est étonnant de remarquer la manière dont cet individualisme semble toutefois être en accord avec certains modèles identificatoires hautement valorisés aujourd'hui. Que dire sinon que le surhomme a tout l'air d'une préfiguration, sinon d'un idéal de l'homme contemporain, un homme créateur – créateur de sens, d'art et de valeurs...

⁴⁰¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1994, § 5.

La thèse nietzschéenne, à travers cette esthétisation généralisée de la vie et de l'éthique, ouvre sur une utopie qui a animé le monde de l'art du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui : la fusion de l'art et de la vie. Seul remède au nihilisme, l'art doit infuser tout le social : « L'art des artistes doit un jour disparaître, entièrement absorbé dans le besoin de fête des hommes : l'artiste retiré à l'écart et exposant ses œuvres aura disparu⁴⁰² ». Encore une fois, le thème n'est pas nouveau. En effet, on l'avait aperçu chez les romantiques, de plus chez Marx également, l'art est destiné à disparaître en tant que phénomène autonome dans une société sans classe. La vie créative doit remplacer le travail aliéné et ce dernier doit redevenir création, mise en forme d'œuvres dans la joie et le plaisir, non pour l'argent. La dissolution de l'expression artistique comme domaine séparé du reste de la vie et l'impératif d'épanouissement généralisé seront deux des grandes utopies du monde de l'art du XX^e siècle, et nous verrons qu'elles deviendront, avec l'accélération du capitalisme marchand, les idéologies de notre temps.

⁴⁰² Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Aurore pensées sur les préjugés moraux*, Paris, Gallimard, 1980.

Tableau 2.5
Idéaltype de la critique artiste Nietzscheenne

Idéaltype de la critique Nietzscheenne	
Idée maitresse	<ul style="list-style-type: none"> • Esthétisation généralisée de la vie : déplacement de la morale vers l'esthétique, fusion de l'art et de la vie; • Individualisme esthétique (créer et instituer ses propres valeurs en intégrant les pulsions existentielles primordiales).
Rôle de l'art	<ul style="list-style-type: none"> • L'art doit permettre de combattre le nihilisme; <p>Panthéisme d'un art universel, à la source de tout et donc des hommes eux-mêmes.</p>
Face positive	<ul style="list-style-type: none"> • La création artistique (la métaphore) comme modèle du langage et modèle de toute connaissance; • Volonté de puissance comme volonté de dire oui et de créer; • Libération de l'infinie plasticité humaine, exploration de toutes les potentialités, révélation de la profondeur de l'humain; • Exploration des potentialités du corps et descente dans les tréfonds primitifs de l'humain; • Affirmation et création de ses propres valeurs.
Face négative	<ul style="list-style-type: none"> • Mépris obsessionnel de la bourgeoisie et de sa culture appauvrissante; • Combat culturel contre la médiocrité de la société de masse; • Rejet de l'évangile du progrès, du positivisme des théories sociales et de la rationalité; • Critique de la conception rationnelle du langage et de la théorie classique de la représentation qui fait de la réflexion individuelle le reflet du langage, du concept et de la science.

CONCLUSION

CONSTRUCTION IDÉALTYPIQUE DE LA CRITIQUE ARTISTE

En conclusion, le XIX^e siècle est le témoin de changements sociaux majeurs : il est un siècle de transition entre d'une part une société d'Ancien Régime et une nouvelle société bourgeoise démocratique, entre une société traditionnelle et une société moderne. Il est aussi le terrain d'une lutte entre une logique de modernisation portée par la révolution industrielle et la société bourgeoise, et une critique artiste qui ne voit dans ces bouleversements que désenchantement, inauthenticité et aliénation. Selon cette critique, l'éthos de la modernité⁴⁰³, du capitalisme et de la civilisation bourgeoise, reposant sur l'abstraction rationaliste et l'esprit de calcul, tend à soumettre toute la vie économique, sociale, politique et spirituelle à sa propre rationalité. En somme, il transforme notre relation au vivant et aliène l'individu. Face à cette menace, la critique artiste développe des stratégies de réaction qui ont comme point commun de considérer la création artistique comme la ressource idéale, individuelle et collective, morale et psychologique permettant de contrer la rationalisation de la vie quotidienne, l'aliénation et la perte de sens du monde vécu qui en sont les conséquences les plus néfastes. Ainsi, il convient d'analyser les points de rencontre entre ces cinq pensées afin de construire, suivant la même démarche qu'à la partie précédente, l'idéaltype de la critique artiste. Au regard de nos analyses préalables, on peut relever que ce type de critique se présente également sous formes ou facettes : l'une positive, l'autre négative.

⁴⁰³ Le terme est emprunté à Max Weber.

Dans un premier temps, au niveau de son versant négatif, la critique artiste dénonce les fondements de la modernité sociale associée à la nouvelle classe bourgeoise: elle rejette les fondements de la société industrielle, la rationalité, les institutions bourgeoises, ainsi que la démocratisation des conditions. Alternativement, au pôle positif la critique artiste exprime toujours une affirmation identitaire – soit l'affirmation de soi et de ses propres valeurs – et une forme de résistance contre la société moderne bourgeoise qui passe par l'art, la création ou l'esthétique de la production. La critique artiste identifie et propose des outils de recherche de sa propre singularité qui permettent de lutter contre l'anonymat de la société moderne et qui passent toujours par la création. La critique artiste est témoin d'un double mouvement culturel et artistique : d'une part une valorisation moderniste de la personnalisation qui s'accorde autour des valeurs d'autonomie, d'expression personnelle et de singularité du créateur, et d'autre part une valorisation avant-gardiste de l'art et de l'innovation.

Par ailleurs, cette critique artiste assigne à l'art un rôle fondamental politique, anthropologique et ontologique : celui d'exercer une fonction compensatoire contre les dégâts que provoquent cette modernité. Dans la critique artiste, l'art fonctionne comme un outil de résistance à la modernité, au capitalisme ou à la bourgeoisie.

Enfin, l'idée maitresse de cette critique réside dans ce que nous nommons un « Individualisme esthétique » et une « Éthique de l'esthétique ». On parle d'abord d'individualisme esthétique parce que la création artistique s'affirme au XIX^e siècle en tant que paradigme de la création de soi, avec l'art passant

du monde de l'esthétique au monde de l'intime, de l'intériorité. Sur le plan de l'éthique de l'esthétique, l'éthique tend en fait à moins s'affirmer en fonction de valeur transcendante que par la recherche de sources profondes et par la création de valeurs personnelles.

On peut qualifier cet individualisme issu du versant positif de la critique artiste de « qualitatif ». L'individualisme qualitatif explique Georg Simmel met l'accent sur le caractère unique de la personne et sa singularité. Charles Taylor voit d'ailleurs dans cette « expression de la singularité⁴⁰⁴ » un des thèmes majeurs de la modernité. On se rappellera que Georg Simmel oppose l'individualisme qualitatif – dont il décèle les premières manifestations sous la plume d'auteurs romantiques comme Herder et Novalis – à l'individualisme quantitatif, abstrait, universaliste et libéral du citoyen bourgeois. Cet individualisme qualitatif est un individualisme « artiste » qui repose sur les valeurs d'originalité et de liberté personnelle. De plus, au niveau positif, la critique artiste s'accorde aussi avec le versant négatif sur un thème commun : l'art est l'outil anthropologiquement et philosophiquement idéal pour s'accomplir pleinement et exprimer sa singularité. Dans la critique artiste, l'art vaut autant dans sa conception anthropologique (i.e. processus de création de soi) que dans sa composante esthétique (i.e. objet, œuvre d'art).

L'éthique devient progressivement une esthétique, une construction personnelle et plastique de soi. On l'a vu avec Nietzsche, pour l'individu, il s'agit désormais de choisir et d'inventer nos valeurs, de s'inventer, de bâtir et de sculpter sa vie : bref, de faire de sa vie une œuvre d'art. On passe d'un

⁴⁰⁴ Charles Taylor, *Les sources du moi*, op. cit., p. 461.

régime de la vérité transcendante à un régime de la créativité immanente. L'art acquiert un nouveau statut, il ne crée pas seulement du beau, mais dévoile aussi les faces cachées de l'expérience humaine, en révélant un sens du monde qui ne saurait se donner sous une autre forme d'expérience. L'art devient donc un substrat de la religion et lui emprunte ses attributs au moment où la société se sécularise. À ce propos, Ève Chiapello écrit que « Les valeurs religieuses sont transférées à l'art⁴⁰⁵ ». Michel Fabre rappelle toutefois que cette profession de foi à l'égard de l'art est bien faible en contenu moral et ne repose sur presque rien de tangible :

En réalité, quand il s'agit de penser la vie, l'esthétique ne fournit qu'un vocabulaire d'emprunt. Car finalement la question relève bien de l'éthique. Mais dans notre éthique post-moraliste qui prétend se passer de l'idée même de devoir, la beauté n'est plus simplement symbole de moralité, comme le voulait Kant, elle en devient le substitut⁴⁰⁶.

L'art comme valeur universelle et intemporelle a la lourde tâche de guérir les fractures radicales de la modernité. À travers cette esthétisation généralisée de la vie et de l'éthique s'ouvre une utopie qui a animé le monde de l'art du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui : la fusion de l'art et de la vie. La vie comme œuvre d'art doit permettre de réunir création et production, sphère de l'art et sphère de la vie quotidienne. Ces changements sociaux soulèveront deux problématiques aujourd'hui redondantes, mais toujours non résolues : trouver sur quel absolu il est possible fonder le vivre ensemble alors qu'il n'y a plus de morale transcendante en raison de son individualisation, puis la question de définir l'accord commun permettant désormais aux individus de coexister.

⁴⁰⁵ Ève Chiapello, *Artistes versus manager*, op. cit., p. 34

⁴⁰⁶ Michel Fabre, « Faire de sa vie une œuvre », op. cit., p. 535-549.

Tableau 2.6
Récapitulatif des différentes catégories d'idéaltypes et leurs caractéristiques

Critique artiste-romantique	
Idee maitresse	<ul style="list-style-type: none"> • La création artistique devient le paradigme de la création de soi et l'artiste le modèle de l'être humain comme agent de la définition originale de soi. • La poésie est le réel absolu et le moi découle de cette <i>poiesis</i> : le moi est une œuvre d'art. • Vie poétique : correspondance entre l'œuvre et la vie. • Tentative de penser ensemble philosophie et poésie, science et art, existence et création.
Rôle de l'art	<ul style="list-style-type: none"> • L'imitant fusionne avec l'imité : la nature est artiste et l'artiste nature. • Idéalisation du créateur : l'artiste se conçoit de plus en plus comme un créateur original, un démiurge, un <i>alter deus</i> qui donne sens à la nature par le pouvoir de son imagination. • Fonction compensatoire: Resacraliser l'être, la vie et l'univers. • Offrir une expérience plus profonde de la réalité.
Face positive	<ul style="list-style-type: none"> • Affirmation de l'unicité de l'identité et de la personnalité. • Expressivisme : existence d'un lien entre la découverte de soi et la création artistique. • Réalisation de soi : Tout individu doit se réaliser, découvrir qui il est en libérant son potentiel artistique.
Face négative	<ul style="list-style-type: none"> • Critique du désenchantement et de la rationalisation provoquée par la pensée rationnelle issue des Lumières. • Rejet de l'universalisme des Lumières, de l'individualisme abstrait, du contrat social et de la pensée abstraite, mécanique, conceptuelle. • Critique de l'artificialisation et du désenchantement de la société.
Critique artiste-marxienne	
Idee maitresse	<ul style="list-style-type: none"> • Distinction ontologique entre le travail préindustriel et le travail industriel, le travail productif et le travail aliéné. • Anthropologie sensualiste et expressivisme : le travail originel permet la production et l'expression de soi. • Rencontre entre la production de biens matériels (<i>poiesis</i>), et la production de soi à travers les pratiques individuelles (<i>praxis</i>). • L'homme, grâce à sa production, se dépasse comme être fini et reconnaît en lui l'universel objectif, la nature ou l'essence humaine.
Rôle de l'art	<ul style="list-style-type: none"> • La création/production est l'activité humaine fondamentale, elle est au fondement de toutes les activités humaines. • La création permet à l'homme de prendre contact avec l'homme générique (il se rend compte qu'il est individuellement le représentant de l'Homme dans sa globalité). • Fonction compensatoire: Redonner du sens au travail. • Rendre possible l'émergence de possibilités d'individuation écrasées par la société bourgeoise.
Face positive	<ul style="list-style-type: none"> • « Esthétique de la production » dans la lignée du modèle expressiviste. • La production de biens matériels (<i>poiesis</i>) permet la production de soi (<i>praxis</i>). • La production est une expression des capacités et des potentialités humaines.
Face négative	<ul style="list-style-type: none"> • Critique du travail industriel et de la division du travail (le grand cataclysme de la société moderne). • Le monde industriel sépare le lien ontologique qui liait <i>poiesis</i> et <i>praxis</i> dans le travail productif. • La création n'est plus fondement de l'activité productive humaine : elle est devenue un domaine séparé (le monde de l'art).

(suite)	
Critique artiste-dandy	
Idée maitresse	<ul style="list-style-type: none"> • Valorisation du thème de « la vie comme œuvre d'art » : un art d'être soi, esthétique de l'éthique. • L'art passe du monde de l'esthétique au monde de l'intime. • L'art ne concerne plus seulement le beau, mais s'applique à la question individuelle et identitaire. • Art = moyen privilégié de s'inventer.
Rôle de l'art	<ul style="list-style-type: none"> • Affirmation de son identité et de sa différence. • Déplacement de l'intentionnalité artistique de l'œuvre à la personnalité. • Fonction compensatoire: fonder une nouvelle morale qui puisse remplacer celle en place.
Face positive	<ul style="list-style-type: none"> • Recherche sans fin de sa propre singularité et dans une opposition à la figure du bourgeois. • Valorisation de l'innovation, de la personnalisation, le triomphe de l'originalité. • Distinction qui permet de lutter contre l'uniformisation et l'anonymat. • Conception esthétique de l'existence, fondée sur la dépense, l'ostentation, la beauté, la spiritualisation des sens, le présentisme », l'hédonisme. • Culte de soi-même.
Face négative	<ul style="list-style-type: none"> • Rejet des principes de la société industrielle, bourgeoise et démocratique (responsable de la bêtise, de la bassesse et du conformisme). • Rejet du matérialisme, de l'utilitarisme, de l'argent, du travail, de l'économie et de l'épargne, de la « morale d'épicurien », des valeurs comptables et de la réussite par des moyens monétaires. • Opposition radicale à la vie ordinaire, à l'uniformisation, à l'anonymat de la société bourgeoise égalitariste et démocratique.
Critique artiste de l'art moderne	
Idée maitresse	<ul style="list-style-type: none"> • Déplacement de l'importance accordée à l'œuvre vers la personne. • Focalisation sur l'intériorité de l'artiste (l'accès au sens des choses passe par l'intérieur), la voix intérieure (on se sent appelé à exercer une activité) qui lie l'humain avec les profondeurs du monde et de la vie et le besoin d'exprimer cette force intérieure. • Art moderne sur la forme, mais conservateur sur le fond : moderne au niveau des questions individuelles et de la place de l'artiste, réactionnaire sur le plan social et économique.
Rôle de l'art	<ul style="list-style-type: none"> • La réalité est abordée à travers les états d'âme de l'artiste. • Les arts doivent appréhender le présent. • Choix esthétique qui met plus l'accent sur la forme que sur le fond. • Accent sur la forme et la perception subjective des couleurs et des formes. • Fonction compensatoire: offrir une expérience plus profonde de la réalité contre le conformisme bourgeois.
Face positive	<ul style="list-style-type: none"> • Régime de singularité qui privilégie l'innovation, l'originalité et l'individualité expérimentation libre, le hors-norme.
Face négative	<ul style="list-style-type: none"> • Révolte contre les usages académiques, les conventions sociales, les institutions des élites aristocratiques et bourgeoises. • Rejet radical de la vision historiciste et traditionaliste de l'art et de la culture. • Volonté de s'affranchir du passé Défi contre l'essor de l'urbanisation.

(suite)	
Critique artiste nietzschéenne	
Idée maitresse	<ul style="list-style-type: none"> • Idéalisation religieuse de l'art (la métaphysique passant de Dieu vers l'art) et déplacement de la morale vers l'esthétique. • Individualisme esthétique nietzschéen : force individualiste qui permet à certains « surhommes » de créer et d'instituer leurs propres valeurs en ayant réussi à intégrer les pulsions existentielles primordiales. • Esthétisation généralisée de la vie et de l'éthique, fusion de l'art et de la vie.
Rôle de l'art	<ul style="list-style-type: none"> • L'art doit permettre de combattre le nihilisme, « seul remède au nihilisme, l'art doit infuser tout le social » • Panthéisme d'un art universel, à la source de tout et donc des hommes eux-mêmes. • Fonction compensatoire: recrée du sens.
Face positive	<ul style="list-style-type: none"> • La métaphore (la création artistique) comme modèle du langage et modèle de toute connaissance. • Volonté de puissance comme volonté de dire oui et de créer. • Libération de l'infinie plasticité humaine, exploration de toutes les potentialités, révélation de la profondeur de l'humain. • Explorer des potentialités du corps ou descente dans les fonds primitifs de l'humain. • Affirmation et création de ses propres valeurs.
Face négative	<ul style="list-style-type: none"> • Mépris obsessionnel de la bourgeoisie et de sa culture appauvrissante. • Combat culturel contre la médiocrité de la société de masse. • Rejet de l'évangile du progrès, du positivisme des théories sociales et de la rationalité. • Critique de la conception rationnelle du langage et de la théorie classique de la représentation qui fait de la réflexion individuelle le reflet du langage, du concept et de la science.
Idéaltype de la critique artiste	
Idée maitresse	<ul style="list-style-type: none"> • Individualisme esthétique: la création artistique comme paradigme de la création de soi: l'art passe du monde de l'esthétique au monde de l'intime, intériorité. • Éthique de l'esthétique : éthique comme résultat de l'expression individuelle.
Rôle de l'art	<ul style="list-style-type: none"> • Exerce une fonction compensatoire contre les dégâts que provoque cette modernité. • L'art fonctionne comme un outil de résistance à la modernité, au capitalisme ou à la bourgeoisie.
Face positive	<ul style="list-style-type: none"> • Affirmation identitaire (affirmation de soi et de ses propres valeurs) et résistance contre la société moderne bourgeoise qui passe par l'art, la création (esthétique de la production). • Recherche de sa propre singularité qui permet de lutter contre l'anonymat de la société moderne.
Face négative	<ul style="list-style-type: none"> • Opposition frontale à l'idéaltype de la société moderne bourgeoise: rejet de la société industrielle, rationalité, institutions bourgeoise, démocratisation des conditions.

TROISIÈME PARTIE

LES ANNÉES 68 : POINT DE RUPTURE

INTRODUCTION

Les années soixante marquent une période de transition radicale dans l'histoire occidentale. Un certain nombre d'indicateurs, tant démographiques que culturels, témoignent de ces mouvements profonds. Cette transition est portée par une jeune génération née dans l'après-guerre immédiat, partagée entre les traumatismes des massacres et l'espoir d'un monde meilleur. Entre cette génération et la précédente, un véritable fossé culturel se creuse rapidement, fossé qui se matérialisera par une contestation violente dirigée contre « l'ancien monde ». Les nouvelles générations remettent en cause le consensus moral, politique et économique sur lequel la société serait fondée et demandent plus de liberté individuelle, d'autonomie et de pouvoir. Par ailleurs, l'explosion démographique qui suit la Seconde Guerre Mondiale provoque un rajeunissement sensible de la population dans les pays occidentaux. En conséquence, deux décennies plus tard, en 1964, 40 % des Américains sont âgés de moins de 20 ans. Cette nouvelle génération et les précédentes profitent en outre du boom économique de l'après-guerre qui ouvre l'accès à l'éducation supérieure pour une nouvelle couche de population. À titre d'exemple, en une décennie, entre 1960 et 1970, le nombre d'étudiants double aux États-Unis, passant de 3,2 à 7,1 millions⁴⁰⁷, un phénomène de scolarisation qui se constate simultanément dans pratiquement tous les pays développés. En France par exemple, leur nombre passe de 150 000 en 1958, à 500 000 en 1968⁴⁰⁸. Cette nouvelle génération est en outre la première à découvrir « l'argent de poche », distribué par leurs

⁴⁰⁷ Christian Saint Jean Paulin, *La contre-culture Etats-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Autrement, 1997, p. 15.

⁴⁰⁸ Martine Fournier « Mai 68 et la libération des mœurs », *Sciences-Humaines* n° 193, mai 2008.

parents dont les conditions de vie se sont, en moins de vingt ans, grandement améliorées. Avec cet argent, la « jeunesse » s'affirme comme une catégorie sociale détenant un pouvoir d'achat non négligeable. La culture jeune se constitue parallèlement à l'éclosion d'un marché au potentiel énorme qui offre des marchandises intimement liées aux goûts et aux valeurs de cette nouvelle génération. La société de consommation fait tout pour flatter cette classe d'âge, pour satisfaire ses goûts, pour aller à la rencontre de ses désirs. L'argent de poche et la naissance d'un « marché jeune » mettent en évidence un point important : la contestation par les jeunes générations de la société en place n'est pas une réaction à la pauvreté, elle n'est pas motivée par une quelconque crise de l'économie capitaliste. La révolte se fomenta au contraire dans un contexte radieux pour les économies occidentales correspondant à une période de croissance et de prospérité capitaliste, dite des « trente glorieuses » (1945-1975). Durant ces années, l'économie des pays occidentaux fonctionne à plein régime, l'ascenseur social est bien en marche et les ménages s'enrichissent. Cette précision est importante et permet de comprendre que les mouvements de contestation des années 1960 ont aussi des fondements autres qu'économiques et pécuniaires. La prolongation de la scolarité et l'argent de poche provoquent des mutations d'ordre identitaire et collectif : ils permettent à l'adolescence de s'affirmer comme groupe social autonome, doté d'une culture qui lui est propre. Comme le disait dans *Do It* Jerry Rubin, activiste notoire et cofondateur du mouvement Yippies, un parti politique anti-autoritaire : « La civilisation d'abondance, en fabriquant une voiture avec radio pour chaque famille bourgeoise, a fourni ses troupes à Elvis. [...] La révolution a commencé avec le rock⁴⁰⁹ ». L'accroissement démographique des rangs de la population jeune, ainsi que son enrichissement, donnera naissance au concept d'« adolescence » comme nouveau phénomène de masse, et à celui de « culture jeune » en tant

⁴⁰⁹ Jerry Rubin, *Do it scénarios de la révolution*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

qu'affirmation d'un nouveau mode de vie. Nous montrerons que la question de l'individu constitue la toile de fond de ces révoltes, un individu qui s'exprime avec force et revendique une autonomie sans borne et inaliénable. Bien évidemment, cet individualisme n'est que l'approfondissement d'un mouvement plus profond et plus ancien qui date d'au moins cinq siècles en Occident. Ce qui est nouveau toutefois dans les années 1960, c'est l'aspect radical que prend le mouvement. Il se concentre en outre sur une critique de tous les éléments distinctifs de la modernité sociale et valorise un type d'individus radicalement autonomes et créateurs de leur propre personne. On a le sentiment que cette révolte reprend à son compte les éléments de la critique artiste constituée soixante-dix ans plus tôt. Comme cette dernière, elle critiquera le désenchantement et la rationalisation du travail, la culture et la morale bourgeoises, la science, le langage, la connaissance et toutes les structures de savoir-pouvoir propres à la société moderne. Comme elle encore, elle tentera de valoriser une expérience plus profonde de la réalité, de redonner du sens au travail, de fonder une nouvelle morale proche d'une éthique esthétique et enfin de favoriser l'émergence de possibilités d'individuation écrasées par la société bourgeoise.

i. Les années 68

Nous proposons d'utiliser le terme des « années 68 » pour traduire l'esprit de la décennie de révoltes (1965-1975) qui a bousculé une grande partie des États occidentaux et qui a culminé avec les événements de mai 1968 en France. Plusieurs raisons motivent ce choix.

En premier lieu, comme nous venons de le souligner, Mai 68 n'est pas un phénomène isolé; la révolte s'inscrit dans un ensemble d'évènements qui touchent les milieux étudiants et ouvriers dans un grand nombre de pays dont les États-Unis, l'Italie, l'Allemagne, la Belgique, les Pays-Bas, et même le Japon, le Mexique et le Brésil. Les évènements de Mai 68 n'ont pas surgi du néant, ils sont la manifestation d'une lame de fond amorcée depuis plusieurs années par divers groupes politiques, intellectuels et artistiques. Comme le dit l'artiste français Jean-Jacques Lebel, auteur de plusieurs happenings et d'un livre sur la question :

[...] l'explosion a été élaborée, préfigurée pendant au moins cinq ans. Cette crise radicale de la société, nous la sentions venir, pas seulement dans les usines, les universités, les familles, mais partout, y compris là où se fabrique, se consomme et se consume la culture. [...] Quelques artistes, quelques poètes, quelques cinéastes, quelques théoriciens visionnaires – rares mais lucides – ont pressenti la tempête⁴¹⁰.

Le mouvement ne peut donc se comprendre en dehors d'un contexte d'agitation générale. Bien que les évènements de Mai 68 se soient produits en France, ils mirent au grand jour plusieurs causes fondamentales de la contestation étudiante dans tout le monde capitaliste avancé. Il n'est donc pas hasardeux de réduire les luttes des années 1960 à Mai 68, car c'est durant Mai 68 que l'on retrouve un esprit de ce mouvement global de révolte.

Deuxièmement, la révolte du printemps 1968 met parfaitement en lumière l'aspect générationnel du phénomène, dans un premier temps à Paris, puis dans les principales villes de France, et également à Montréal et dans d'autres

⁴¹⁰ Catherine Millet, Jean-Jacques Lebel, *Art press*, mai 1996, p. 20.

grands centres urbains. Elle naît d'un climat de crise universitaire, alimenté par l'explosion des effectifs étudiants. Même si au départ les revendications concernent des préoccupations matérielles, elles dérivent très vite vers une contestation multiforme radicale et globale du vieux monde politique, social et moral. Les étudiants remettent en cause les rapports d'autorité, le mode de production capitaliste, et militent en faveur d'une libéralisation des mœurs bourgeoises. Dans un texte intitulé *Mai 68, les avatars d'une posture générationnelle*, Sarah Sindaco, explique bien ce phénomène :

[...] lorsque l'on se reporte aux discours contemporains des événements, il apparaît clairement que le prisme générationnel constitue la grille de lecture privilégiée pour expliquer la révolte de Mai 68. En premier lieu, avec les tracts, les affiches, les slogans, ainsi qu'avec les propos des étudiants dans la presse, le discours générationnel est constamment mobilisé à travers notamment la cristallisation de la révolte autour de la jeunesse, qui associe dans un premier temps jeunesse étudiante et jeunesse ouvrière autour de revendications et de contestations communes⁴¹¹.

Sindaco prend entre autres pour exemple une entrevue que le leader étudiant Daniel Cohn-Bendit accorde au *Nouvel Observateur* à la mi-mai 1968, où il mobilise le motif du conflit des fils contre les pères, de la jeunesse contre les appareils politiques sclérosés. Bref, il fait de la jeunesse le ferment de la dynamique révolutionnaire.

Ce ne sont pas seulement les étudiants, mais la jeunesse qui se révolte. L'ouvrier père de famille n'a pas envie de se battre quand il voit que la C.G.T. freine, que les autres ne bougent pas. Mais les

⁴¹¹ Sarah Sindaco, « Mai 68, les avatars d'une posture générationnelle », Contextes n° 8, janvier 2011.

jeunes ouvriers, eux, n'ont rien à perdre : ils sont au chômage, ils n'ont pas de famille, pas de traites à payer pour le réfrigérateur⁴¹².

D'autre part, cette période favorise une certaine « politisation » du milieu étudiant qui se concrétise dans une recherche effrénée de prise de parole publique et de création mêlant art et politique : multiplication des discussions, des débats, des assemblées générales, des tracts, etc. Pour l'historien et intellectuel français Pierre Rosanvallon, qui était à l'époque rédacteur en chef de la revue *CFDT* (Confédération française démocratique du travail), « c'est la parole et le désir d'être autrement qui ont créé Mai 68 qui sinon se serait résumé à une grande grève ouvrière et à une vigoureuse protestation étudiante⁴¹³ ». On notera ici que Pierre Rosanvallon prend soin de séparer deux entités qui ne sont pas selon lui confondues dans la lutte. D'autres, comme Raymond Aron, refusent les lectures sympathisantes du mouvement et parlent plutôt d'un psychodrame, d'une tragi-comédie mêlant « orgie de discours » et « marathon de palabres⁴¹⁴ ». Les thèmes déployés durant cette prise de parole auront eu un énorme impact sur la culture des sociétés occidentales, et ce malgré leur échec dans la rue. Ils vont contribuer à une mutation culturelle rapide et radicale sans précédent.

Enfin, Mai 68 marque un point de rupture culturel. Le terme « point de rupture » désigne à la fois une scission plus ou moins nette avec un état de fait et l'ouverture sur une réalité sociale différente. Il est coutume de dire que les années 1960 ont vu souffler un vent de changement porté notamment par

⁴¹² Entretien avec Daniel Cohn-Bendit, « Que voulez-vous exactement, Daniel Cohn-Bendit? », *Le Nouvel Observateur*, no 182, 8-14 mai 1968, p. 19.

⁴¹³ Pierre Rosanvallon, *L'Âge de l'autogestion ou la Politique au poste de commandement*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 97

⁴¹⁴ Raymond Aron, *La révolution introuvable : réflexions sur les événements de mai*, Paris, Fayard, 1968, p. 31.

ce que l'on a appelé la contre-culture. Le terme, créé en 1969 par Theodore Roszak, véritable chantre du mouvement, désigne l'ensemble des manifestations culturelles et des valeurs de la culture jeune et des milieux marginaux souvent ancrés à gauche. Cette contre-culture s'appuie largement sur les idées de la modernité artistique. Comme cette dernière, elle valorise une identité plus autonome et créative qui met l'accent sur le plaisir et ce qu'il y a d'unique dans l'homme.

ii. Deux révoltes

Pour décrire les années 68, nous avons parlé de « contestation multiforme et radicale » dirigée contre une société jugée rigide, autoritaire et bourgeoise. Les structures d'autorité sont battues en brèche, tandis que la conscience bourgeoise est assimilée à de la répression à laquelle il faudrait opposer l'innocence du désir et la créativité de l'inconscient. Afin de tenter de mettre de l'ordre dans ces critiques, et du coup en saisir tenants et aboutissants, nous nous appuierons sur les travaux des sociologues français Luc Boltanski et Ève Chiapello⁴¹⁵, précédemment abordés en introduction. En effet, dans *Le nouvel esprit du capitalisme*, ces deux auteurs se sont prêtés à une subtile analyse des revendications des acteurs des années 68 et de leurs répercussions dans le monde de l'entreprise. Selon leur analyse, les critiques des mouvements de contestation de 1968 peuvent être classées en deux grandes catégories : l'une sociale, l'autre artiste. Cette analyse du cas français rejoint l'étude américaine de la chercheuse en littérature et civilisation Christiane Saint-Jean-Paulin, qui explique dans son recueil consacré à la contre-culture américaine que « dans ce mouvement disparate, on relève deux tendances principales. La première, politique et tournée vers les

⁴¹⁵ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, o *op. cit.*, p. 83.

pauvres, [...] La seconde tendance, celle des hippies, plus tardive, est davantage orientée vers l'expression personnelle de l'individu⁴¹⁶ ». La critique sociale est plus politisée au sens citoyen du terme, elle est préoccupée de justice sociale et d'égalité tout en se manifestant concrètement chez les partis politiques et les syndicats à la défense des conditions de travail collectives et des salaires des ouvriers. À l'inverse, la critique artiste est plus individuelle, orientée vers les thèmes de la libération, d'autonomie, d'authenticité, de créativité et du développement personnel. Malgré tout, explique Christiane Saint-Jean-Paulin, il n'y a pas d'opposition fondamentale entre ces deux sensibilités, « qu'il s'agisse de la révolte contre le capitalisme et l'impérialisme ou de celle de l'individu qui s'efforce de se dégager de contraintes jugées insupportables, l'idée fondamentale est celle de libération⁴¹⁷ ». Aux États-Unis aussi, on observe au cœur des luttes pour la fin de la guerre du Vietnam et de la ségrégation l'émergence à côté de la Nouvelle Gauche (ou *New Left*) d'un courant plus artistique, qui déserte le combat politique traditionnel et se concentre sur l'individu, son esprit et sa créativité. Ce courant est manifeste dans ce qu'on nommera le courant hippie et communaliste. Ainsi, cette dichotomie de la critique exposée vient nourrir la thèse selon laquelle il y aurait eu en France aussi non pas un, mais deux Mai 68 : l'un social, celui des salariés mené par les centrales syndicales revendiquant des hausses de salaire et recherchant la justice sociale, puis l'autre étudiant, plus utopiste, contestant l'idée même d'autorité tout en revendiquant le plaisir et l'indépendance. Ces deux mouvements se seraient simplement juxtaposés sans jamais vraiment représenter une force commune. La fracture n'est toutefois pas aussi évidente dans la rue, puisque ces deux types de revendications se sont souvent côtoyées, par exemple le 13 mai 1968 à Paris où entre 500 000 et 800 000 manifestants, travailleurs,

⁴¹⁶ Paulin. Saint Jean, *La contre-culture États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Autrement, 1997, p. 10.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

étudiants et professeurs, défilent entre la place de la République et Denfert-Rochereau à l'appel de la CGT, de la CFDT, de FO et de la FEN. Toutefois, si la révolution prolétarienne n'advient jamais, le thème de la libération et de la jouissance sans entraves connaîtra quant à lui un meilleur sort.

a. La critique sociale

Issue du monde du travail, syndical et politique d'obédience socialiste et marxiste, la critique sociale s'articule autour de la notion d'exploitation et s'attarde notamment à la dénonciation des inégalités sociales et économiques. Le système capitaliste y est décrit comme un système inégal et violent favorisant inexorablement l'appauvrissement d'une partie croissante des travailleurs. Toutefois, avec l'enrichissement généralisé des économies occidentales d'après-guerre, le plein emploi et une relative augmentation des salaires, ce thème de la paupérisation hérité de l'analyse marxienne de la « baisse tendancielle du taux de profit » ne sera plus soutenable idéologiquement, même si la forte croissance économique exige une meilleure redistribution de la richesse (e.g. le développement économique atteint 8 % en France à la fin des années 1960, 11 % au Japon, 5,5 % en RFA, 5,4 % en Italie, 5 % aux États-Unis). Pour les tenants de la critique sociale, cet accroissement des salaires est toutefois largement inférieur à l'augmentation de la richesse créée, d'où la nécessité d'un nouveau partage. Cette critique dénoncera aussi les aspects moraux du capitalisme comme la cupidité intrinsèque qui en émane, ou encore son égoïsme consubstantiel valorisant les intérêts individuels aux dépens de la communauté. Les acteurs de la critique sociale se méfient des multiples mouvements libertaires et marxistes hétérodoxes plus influencés par Georg Lukács, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno et Herbert Marcuse, que par Lénine ou Engels. Ils voient d'un

mauvais œil cette « explosion généralisée des luttes⁴¹⁸ », comme on l'a nommée à l'époque, et qui verrait la jeunesse se substituer temporairement aux partis ouvriers. De plus, ils jugent que les revendications de Mai ne sont pas assez orientées vers le bien des travailleurs, mais déjà trop vers une hypothétique libération individuelle. C'est le cas notamment du Parti communiste français qui, alors encore très proche de Moscou, voit dans ces événements menés par une bande d'anarchistes une menace tout aussi grande pour sa doxa que le capitalisme lui-même.

Le 3 mai 1968, en pleine période d'embrasement, le secrétaire du Parti communiste français (PCF) Georges Marchais se rend célèbre avec un éditorial dans *l'Humanité*, l'organe de presse du PC, intitulé *De faux révolutionnaires à démasquer*. Il critique vertement les « faux révolutionnaires » du Mouvement du 22 Mars, c'est-à-dire le cœur du mouvement étudiant mené par Daniel Cohn-Bendit (1945-), dont l'agitation « [...] va à l'encontre des intérêts de la masse des étudiants et favorise les provocations fascistes⁴¹⁹ ». Daniel Cohn-Bendit avait rejoint le groupe anarchiste des « Enragés » qui préfigurait dès 1967 les mouvements étudiants de contestation qui aboutiront au Mouvement du 22 mars à Nanterre. Georges Marchais identifie « un des maîtres à penser » de cette génération, le philosophe allemand Herbert Marcuse, dont la position marxiste dissidente est dénoncée comme une trahison envers les travailleurs. Il est vrai que dans *L'homme unidimensionnel*, Herbert Marcuse a expliqué qu'il ne croyait plus que la classe ouvrière pouvait encore avoir un rôle émancipateur puisqu'elle était notamment intégrée socialement et culturellement dans la société capitaliste. Pour ce dernier, il ne fait plus de doute que la classe ouvrière est

⁴¹⁸ Gilles Labelle, Henri Weber, *Vingt ans après. Que reste-t-il de 68?*, Paris, Seuil, 1988, p. 158-161.

⁴¹⁹ Georges Marchais, *De faux révolutionnaires à démasquer*, *L'Humanité*, 3 mai 1968

de mieux en mieux intégrée au système et de fait, renonce progressivement à entreprendre une transformation radicale de la société. Dans le nouveau monde technologique du travail, écrit-il, « [l']attitude négative de la classe ouvrière s'affaiblit. La classe ouvrière n'est plus la contradiction vivante de la société établi⁴²⁰ ». Les travailleurs satisfaits, les espoirs de Marcuse se tourneront, nous le verrons, vers les marges et les minorités actives tels que les intellectuels radicaux, les minorités sexuelles ou encore les artistes. Nous montrerons dans les prochains chapitres que les idées développées par Marcuse comme l'éclosion des désirs, la transformation de la sexualité en *eros* et l'abolition du travail aliéné feront de cet ouvrage un des textes majeurs de la pensée critique dans les années 1968. Le lendemain de l'édition de Georges Marchais, la CFDT (Confédération française démocratique du travail) refuse sa solidarité avec les étudiants et avec les groupes dont l'action incohérente devait compromettre une véritable réforme. Toutefois, signe que les rapports ne seront jamais tout à fait évidents entre ces deux sensibilités révolutionnaires, Georges Marchais et le PCF soutiendront le mouvement étudiant et ses revendications, puis appelleront à l'union des étudiants et des ouvriers.

b. La critique artiste

Pour Luc Boltanski et Ève Chiapello, la critique artiste « s'enracine dans l'invention d'un mode de vie bohème⁴²¹ » porté, au XIX^e siècle par une frange de la jeune bourgeoisie parisienne⁴²². Nous avons montré que les racines de cette critique sont plus larges et puisent dans un fond romantique à la fois

⁴²⁰ Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 55.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 83.

⁴²² Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p 83-84.

moderne et antimoderne. Dans les années 68, cette critique est soutenue par des acteurs issus des milieux intellectuels ou culturels comme les universitaires, les artistes et les écrivains, ainsi que divers groupes sociaux dont le style de vie et la culture sont affectés par le processus destructeur de la modernité. En outre, durant cette période, la critique artiste s'inscrit dans un cadre plus étendu que les sociologues désigneront « contre-culture », c'est-à-dire un ensemble de productions culturelles (e.g. littéraires, musicales, plastiques) et de comportements ludiques s'opposant frontalement à la culture dominante. Bruce Benderson, dans son ouvrage *Concentré de contre-culture* (2007), résume bien le caractère polysémique du terme, les racines profondes du mouvement et la difficulté à l'embrasser tout entier :

Bien que la contre-culture qui s'était développée dans les années soixante et soixante-dix ait paru spontanée et chaotique, il s'agissait en fait, par bien des côtés, d'un scrupuleux et logique assemblage d'idées et d'attitudes qui avaient embrassé deux ou trois siècles. Sans le savoir, les hippies puisaient dans une certaine richesse littéraire, philosophique et théologique du passé, et s'en servaient pour créer leur *synthèse originale*⁴²³.

Eric Hobsbawm interprète d'ailleurs la bohème artiste parisienne du XIX^e siècle comme une première forme de contre-culture « moderne ». Dès les années 1950, contre-culture et critique artiste se conjuguent bien souvent du fait qu'elles véhiculent toutes deux les mêmes valeurs. Encore une fois, elles s'articulent autour de deux positions : l'une négative qui réitère les protestations contre les fondements de la civilisation industrielle et

⁴²³ Bruce Benderson, *Concentré de contre-culture : 50 idées, personnes et événements de l'underground qui ont changé ma vie, pour le meilleur ou pour le pire*, Paris, Éditions Scali, 2007, p. 84.

capitaliste moderne, et l'autre positive, qui associe de manière singulière liberté, subjectivité et désir.

La position négative s'oppose à l'idéaltype de la société moderne bourgeoise: rejet de la société industrielle, rationalité, institutions bourgeoises, démocratisation des conditions, pour s'attarder au défaut « d'authenticité » de cette dernière. La société moderne bourgeoise serait incapable de fournir à chacun les moyens de s'épanouir pleinement, de libérer ses potentialités, d'être autonome, de créer. Cette critique insiste particulièrement sur le processus de désenchantement, l'instrumentalisation de la nature et la réification. Ces trois termes, que nous analyserons sous peu, connaîtront un succès important dans les cercles intellectuels issus de la critique sociale. Ils mettent en évidence une position romantique qui dénonce une perte de contact avec une nature première et idéalisée, le traitement instrumental de cette dernière et la médiatisation des relations entre personnes par le prisme de l'échange marchand et comptable. La critique des années 68 ajoute à ces thématiques déjà datées une nouvelle dimension qui est la conséquence logique du large mouvement de démocratisation des conditions qui traverse l'Occident depuis un siècle et demi, et qu'Alexis de Tocqueville avait bien mis en évidence: la critique anti-hiérarchique et anti-autoritaire. Les revendications autonomistes, qui étaient déjà présentes en substance chez les dandys ou encore dans la philosophie nietzschéenne, s'accordent dorénavant avec une critique radicale des structures d'autorité et de « savoir-pouvoir » pour paraphraser le philosophe Michel Foucault.

La position positive met l'accent sur la libération du sujet à travers la libération du désir et la créativité. Elle consacrera cette idée que l'affirmation

identitaire et la résistance contre la société moderne bourgeoise passe par l'art et la création (i.e. esthétique de la production). Nous verrons chez des auteurs comme Herbert Marcuse ou Wilhelm Reich que la conscience et les normes bourgeoises seront bien souvent associées à la répression, notamment du désir, et que la solution devra être trouvée dans une forme de déviance, de transgression synonyme d'originalité et de liberté. Les formes d'expression de cette position seront empruntées au répertoire de la fête, du jeu, de la poésie et témoignent d'une libération de la parole. Facettes négative et positive de la critique artiste sont toutes deux bien mises en lumière dans l'interprétation que donne le philosophe et acteur des années 68 Raoul Vaneigem :

Ce qui, en 1968, s'est exprimé avec la lucidité d'une brusque et brutale révélation n'est rien de moins que le refus de la survie au nom de la vie. La table sacro-sainte des valeurs patriarcales a été brisée définitivement : c'en est fini de l'exploitation de la nature, du travail, de l'échange, de la prédation, de la séparation d'avec soi, du sacrifice, de la culpabilité, du renoncement au bonheur, du fétichisme de l'argent, du pouvoir, de l'autorité hiérarchique, du mépris et de la peur de la femme, de la subordination de l'enfant, de l'ascendance intellectuelle, du despotisme militaire et policier, des religions, des idéologies, du refoulement et de ses défolements mortifères⁴²⁴.

Nous mettrons en évidence dans ce chapitre le renouveau de la critique artiste à travers l'analyse d'écrits provenant autant d'intellectuels considérés comme des acteurs incontournables des années 68 que de petits « groupes d'avant-garde » artistique et politique, comme les beats américains, les situationnistes français et les provos néerlandais. Nous verrons à travers ces cas que la critique artiste et contre-culturelle est la descendante directe de celle que nous avons analysée dans la partie précédente : elle dénonce de

⁴²⁴ Raoul Vaneigem, « Mai 68 ne fait que commencer », Guy Duplat, La libre, avril 2008,

manière semblable la société moderne bourgeoise et repose sur le même idéal de l'individualisme esthétique, soit la création artistique comme paradigme de la création de soi. Rappelons enfin au lecteur que bien que l'on étudie l'Émergence et la résurgence d'une « critique artiste » au cœur de la modernité, cela ne signifie pas que nous souscrivons à ses idéaux c'est-à-dire à une lecture unilatéralement culturaliste, hédoniste, ou générationnelle de la contestation et des mouvements des années soixante.

CHAPITRE I

LA FACE NÉGATIVE DE LA CRITIQUE ARTISTE

La critique artiste des années 68 est toute empreinte de « négativité » et de contestation : elle s'inscrit d'abord et avant tout « contre » le système économique, social et politique en place, jugé rétrograde, technocratique et fondamentalement inhumain. À cet égard, cette critique reprend à son compte la même logique de refus et de révolte que son précurseur. L'aspect révolutionnaire se manifeste toujours à travers un rejet de la société moderne bourgeoise, rationnelle, technicienne et capitaliste. Dans son remarquable livre sur Mai 68, Daniel Singer a parfaitement capturé la signification des « évènements ». Ce fut une rébellion totale, mettant en question non pas tel ou tel aspect de la société existante, mais plutôt ses buts et ses moyens. Il s'agissait d'une révolte mentale contre l'État industriel existant, aussi bien contre sa structure capitaliste que contre le type de société de consommation qu'il a créé. Cela allait de pair avec une répugnance frappante envers tout ce qui venait d'en haut, contre le centralisme, l'autorité, l'ordre hiérarchique⁴²⁵. Pour désigner cette négativité, on a souvent employé la formule du « Grand refus⁴²⁶ » utilisée par Herbert Marcuse dans ce qui demeurera une des œuvres les plus marquantes de ces années de révolte : *L'homme unidimensionnel*. Le grand refus devient le mot d'ordre d'une époque qui entend remettre en question toutes les institutions et rejeter le conformisme et l'immobilisme de la société. Par institutions, on entend tous les fondements de la société moderne bourgeoises : « propriété, division du

⁴²⁵ Daniel Singer, *Prelude to Revolution. France in May 1968*, New York, Hill and Wang, 1970, p. 21.

⁴²⁶ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, op. cit., p. 39.

travail, famille, mariage, éducation des enfants, rythme de vie⁴²⁷ ». L'expression désigne à la fois le système légal-rationnel et bureaucratique, le capitalisme et l'argent, les systèmes d'autorité, les normes et les valeurs traditionnelles... La face négative de la critique artiste se renouvelle dans les années 68 autour d'une théorie de la déconstruction, soit une remise en cause et une décomposition analytique des systèmes de valeurs et d'autorité traditionnels occidentaux. La déconstruction devient après la Seconde Guerre mondiale, et particulièrement dans les années 68, un outil méthodologique très prisé dans les milieux intellectuels gauchistes. Elle prend forme en tant que nouvelle tâche de la pensée philosophique qui doit renoncer à sa prétention à établir de nouveaux systèmes pour « déconstruire », c'est-à-dire montrer les logiques implicites et les failles des discours qui se présentent comme ceux de la vérité et de la raison.

La déconstruction est d'abord ontologique, elle tente de déconstruire le concept de raison instrumentale au cœur de la logique de la modernité. Max Horkheimer et Theodor Adorno seront les principaux théoriciens de cette critique ». Ils montreront dans *La dialectique de la raison* (1974) qu'après la Seconde Guerre mondiale, l'Occident fait face à une crise de la raison, une raison qui a failli précipiter son annihilation. L'analyse des deux auteurs germaniques dénonce aussi le défaut « d'authenticité » de la société moderne bourgeoise pervertie de l'intérieur par ses valeurs techno-capitalo-rationalistes. Cette prise de position sera une grande source d'inspiration pour les critiques artistes et contre-culturelles, qui reprendront plusieurs de ces thématiques, et dont l'idée que le dépassement de la raison instrumentale passerait notamment par une pratique artistique radicale et avant-gardiste. La déconstruction s'attarde ensuite et plus largement à la logique de

⁴²⁷ Jean-François Bizot, *Underground l'histoire*, Paris, Actuel/Denoel, 2001.

domination inhérente au capitalisme et à la société de consommation ainsi qu'aux figures traditionnelles d'autorité comme la figure du père, le savoir, le pouvoir, la tradition et la famille. Durant cette période où la jeunesse occupe une part démographique importante (on parle même de péril jeune), l'autorité parentale, et plus particulièrement celle du père, devient l'épicentre de la lutte contre l'autorité. Cette déconstruction est enfin artistique et culturelle et s'inscrit dans la suite des révolutions qui ont touché le domaine des arts et de la culture depuis la révolution de l'art moderne, révolution qui a fait vaciller la culture classique. Nous verrons par ailleurs qu'une certaine frange de l'extrême gauche européenne tentera de réhabiliter une forme de romantisme artistique révolutionnaire dont le but sera de mettre à Terre la société moderne bourgeoise et capitaliste afin de réconcilier l'art et la vie.

1.1. La déconstruction du concept de raison

La Seconde Guerre mondiale illustre, pour les plus optimistes, les sinistres potentialités que comporte la civilisation occidentale. Du côté des plus pessimistes, comme les philosophes allemands exilés aux États-Unis Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, elle constitue la preuve irréfutable d'une autodestruction de la raison et de ses conséquences : la régression de l'humanité vers la barbarie. Publié d'abord en 1944 à New York, puis en Europe trois ans plus tard, *La dialectique de la raison* d'Adorno et Horkheimer est le témoignage de cette autodestruction qui n'est point le fait du totalitarisme, du nazisme ou du fascisme, mais bel et bien de civilisation occidentale qui fétichise la raison. L'idéal des Lumières, celui d'une raison triomphante, porteuse de progrès et d'émancipation s'est effondré. La raison n'a pas libéré l'homme, elle s'est plutôt transformée en idéologie dominante et l'a asservi, elle empêche les sujets d'être des sujets et rabaisse la

subjectivité au statut de simple objet. C'est dans ce contexte trouble que le concept de raison devient le bouc-émissaire d'un segment de la gauche et que les thèmes de la « crise de la raison » et de la « crise de la modernité » s'imposent comme des leitmotiv philosophiques et critiques⁴²⁸.

1.1.2. Le procès de l'Aufklärung

Le but de *La dialectique de la raison* est de retracer le procès d'émancipation de la raison pour mieux entreprendre une déconstruction du logocentrisme occidental. La méthodologie impose en premier lieu à Horkheimer et Adorno d'élaborer le pré-concept de leur critique : l'*Aufklärung*. Nous avons vu dans notre première partie que chez Kant, l'*Aufklärung* représente le moment où l'homme, grâce à l'usage de sa raison devient souverain, autonome, en sortant de son état de minorité que les deux auteurs résument comme étant « l'incapacité de se servir de son entendement sans l'aide de quelqu'un d'autre⁴²⁹ ». En effet, l'explication que donnent Horkheimer et Adorno intègre cette dimension de libération et renvoie au processus de civilisation dont le principe est la destruction du mythe au nom de la raison et auquel on a donné le nom de Lumières, traduction française d'*Aufklärung*, mais qui est également intrinsèquement plus large, puisque le terme désigne la raison même, et plus particulièrement la raison critique. La raison critique est,

⁴²⁸ Et ce, même si le livre n'a pas trouvé beaucoup d'échos favorables lors de sa publication. On expliquera cet insuccès entre autres par le type de langage utilisé, la volonté de positionner le texte comme une œuvre ardue et difficile d'accès et par de nombreuses digressions qui perdent parfois le lecteur non attentif. Vingt ans seront nécessaires pour que ce texte rencontre son public. Il connaîtra une renaissance dans le bouillonnement des années 1968 et sera même parfois crédité comme étant l'acte fondateur de la nouvelle théorie critique de l'idéologie dominante. Fort de ce succès d'estime, l'ouvrage sera réédité en France en 1969 après la mort d'Adorno.

⁴²⁹ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 92.

rappelons-le, l'application planifiée et systématique de l'entendement qui permet d'accéder à la vérité en s'affranchissant des croyances, des superstitions et des traditions « irrationnelles » n'ayant pas fait l'objet d'un examen rigoureux, tout en dominant la nature démystifiée⁴³⁰. En ce sens, la raison devient un ferment de liberté et l'*Aufklärung* s'accorde avec la philosophie libérale⁴³¹ et bourgeoise prônant la liberté universelle, l'autodétermination, le travail et l'économie de marché. Toutefois au cours des dernières décennies, l'émancipation intellectuelle, sociale et politique s'est retournée en son opposé : l'émancipation est devenue domination. « L'assujettissement de tout ce qui est naturel au sujet despotique aboutit finalement à la domination de l'objectivité et de la nature aveugle⁴³² ». L'*Aufklärung* avait pour but de libérer l'homme de la pensée magique, de la pensée mythique, mais elle s'est en fait elle-même soumise au mythe. En effet, elle s'est retournée en mythologie et a régressé pour devenir simple idéologie, une conscience technocratique au service d'une classe dominante. Nous reviendrons plus tard sur ce concept de technocratie, qui connaît dans les années 68 ses heures de gloire.

L'objectif de *La dialectique de la raison* est de reconstruire la genèse de la rationalité occidentale par l'intermédiaire de la dialectique. Il faut interpréter ce terme comme le procès de venue à soi de la rationalité et du sujet s'effectuant par la négation de leurs opposés : le mythe et la nature. Nous avons vu qu'à partir de la Renaissance, la rationalité occidentale émerge sur le calque du discours empirico-analytique porté par des intellectuels comme Galilée, Bacon, Descartes, etc. Le paradigme expérimental impose un rapport de réciprocité entre le connu et le mesurable, le vrai et le quantifiable. Ce

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴³² *Ibid.*, p. 18.

mode de savoir, expliquent Adorno et Horkheimer, se verra renforcé durant la grande révolution industrielle du XIX^e siècle et instituera une relation encore plus intime entre la technologie et l'économie. De son côté, le sujet se verra confier la tâche de devenir comme « maître et possesseur de la Nature », sujet extérieur, transcendant et omniscient. Ce nouveau rapport à la nature induit par la raison n'aboutit toutefois pas à l'émancipation de l'humanité, ni à sa sortie de l'état de minorité, mais plutôt à une domination de la raison. Comment ce retournement est-il possible? Tel que l'expliquent les auteurs, c'est tout d'abord au niveau du sujet, la communication entre la raison technique (i.e. qui accomplit les tâches pré-données) et la raison pratique (i.e. la seule instance véritablement capable de se poser des fins au-delà de la positivité du monde) s'effrite et se rompt. En l'absence de toute instance critique provenant de la raison pratique, la raison instrumentale se met au service non plus d'une raison supérieure garante de la morale, mais de l'instinct primaire de la conservation de soi. Toujours selon les mêmes auteurs, la raison instrumentale, assujettie à l'instinct de conservation, deviendra domination de la nature. Pour mettre en lumière cette disjonction entre la raison pratique et la raison instrumentale, Horkheimer et Adorno réinterprètent l'histoire de *Juliette* du Marquis de Sade. Juliette représente la figure idéale d'un monde sans Dieu et sans morale, où la différence entre le bien et le mal n'existe plus. La disparition de la morale signifie également effacement de la raison pratique comme instance critique de la finalité. Il ne reste donc que la suprématie de l'instinct de conservation de soi et la domination de l'homme par l'homme. À partir du moment où il n'y a plus de finalité, il n'y a plus de raison de considérer l'autre comme une fin. L'autre devient un moyen, celui d'assurer sa propre conservation. Ainsi, la raison universelle et objective se trouve remplacée par une raison instrumentale et totalitaire, un mode de raisonnement qui, ayant perdu tout contact avec la morale ou toute idée du bien, traite comme un instrument et un moyen, des

réalités (e.g. les individus) qui étaient auparavant perçues comme des fins. N'ayant plus rien pour s'opposer à elle, la raison devient un système totalement hermétique qui règle nos rapports avec la nature, et par extension avec notre vie, en la soumettant progressivement à sa loi et en la transformant en objet de domination et de consommation. Ni l'individu, ni aucune force sociale ne peuvent désormais échapper à son emprise puisque « la raison est plus totalitaire que n'importe quel système⁴³³ ». Comme le résume bien l'écrivain et essayiste Gérard Larnac :

[...] la raison instrumentale, [...] est pour l'esprit un brillant repos. Les concepts dont elle fait usage sont affranchis de tout principe philosophique. Ils n'ont pas à se tenir du côté du bien ou du côté du mal, pas plus qu'ils n'ont à être vrais ou faux; ils sont ou non opératoires. Ils ne possèdent d'autre existence et d'autre légitimité qu'à travers l'action dans laquelle ils se trouvent engagés. En cela ils échappent au jugement de la raison authentique. Ils avancent dans un espace où certes on n'a pas supprimé tout libre arbitre, seulement les catégories qui le rendent possible... C'est pourquoi la logique instrumentale est devenue non seulement le moyen, mais aussi la raison de la domination⁴³⁴.

La raison critique a trahi malgré elle les idéaux des Lumières et a elle-même régressé vers la mythologie. Désireuse de renverser le mythe, elle est devenue rationalité instrumentale, « mythe » moderne transformant l'homme et la nature en objets de domination ou de consommation. Vingt ans plus tard, en 1967, le philosophe français Raoul Vaneigem, qui fut de 1961 à 1969 avec Guy Debord un des leaders de l'Internationale situationniste, publie le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, un livre qui malgré une

⁴³³ *Ibid.*, p. 41.

⁴³⁴ Gérard Larnac, *Après la Shoah raison instrumentale et barbarie*, Paris, Ellipses, 1997, pp. 122-123

première publication plutôt timide et réservée à des cercles très restreints, devient rapidement l'année suivante le bréviaire de la génération 68, à l'image de *L'homme unidimensionnel* de Marcuse ou encore des ouvrages d'Ivan Ilitch. Ce livre, qui s'inscrit en plein dans l'héritage de la théorie critique, dénonce dans une langue magnifique et tortueuse la société de consommation, le matérialisme et la raison instrumentale qui envahit l'ensemble de la vie sociale. Il est d'ailleurs évident que Vaneigem a lu Horkheimer et Adorno quand il écrit vingt ans après lui :

La philosophie des Lumières accélère la descente vers le concret à mesure que le concret est en quelque sorte porté au pouvoir avec la bourgeoisie révolutionnaire. Des ruines de Dieu, l'homme tombe dans les ruines de sa réalité. Que s'est-il passé? À peu près ceci : dix mille personnes sont là, persuadées d'avoir vu s'élever la corde d'un fakir, tandis qu'autant d'appareils photographiques démontrent qu'elle n'a pas remué d'un pouce. L'objectivité scientifique dénonce la mystification. Parfait, mais pour montrer quoi? Une corde enroulée sans le moindre intérêt. J'incline peu à choisir entre le plaisir douteux d'être mystifié et l'ennui de contempler une réalité qui ne me concerne pas. Une réalité sur laquelle je n'ai pas prise, n'est-ce pas le vieux mensonge remis à neuf, le stade ultime de la mystification⁴³⁵?

La mystification instrumentale a des effets catastrophiques. Horkheimer et Adorno expliquent que la raison instrumentale est un système qui impose une réduction de toute réalité au formalisme logique et comptable⁴³⁶. Le terme de système n'est pas anecdotique et doit être souligné, car la critique de Francfort qui nourrira les mouvements de contestation durant les 20 prochaines années définit la raison comme système de rationalité quantificatrice et de désenchantement du monde. Il y a dans cette critique de

⁴³⁵ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1992, p. 27.

⁴³⁶ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 43.

la raison un élément qui tend à coloniser les mondes vécus. Cette conception du système est importante, du fait qu'elle est un des premiers cas d'une critique antisystémique du monde social qui sera ensuite repris par nombre de mouvements contestataires ainsi que par la critique artiste.

D'autre part, Adorno et Horkheimer expliquent que la raison est devenue nominaliste en réduisant le réel à sa plus simple unité, que ce soit le nombre qui devient le « canon » de l'*Aufklärung*⁴³⁷, ou encore « le concept restreint, précis, le nom propre⁴³⁸ ». Cette réduction de toute chose à sa plus simple unité entraîne une abstraction généralisée, et permet en outre d'appliquer aux dénominateurs communs le même principe d'équivalence et d'identité, ainsi que les mêmes règles de calcul⁴³⁹. La société dominée par l'équivalence « rend comparable ce qui est hétérogène en le réduisant à des quantités abstraites⁴⁴⁰ », elle impose la représentation d'un monde organisé par le principe d'identité, c'est-à-dire l'identité de toutes les choses entre elles. Cette identification de l'être et du concept, du particulier et de l'universel, se paie par « l'impossibilité de chaque chose d'être identique à elle-même⁴⁴¹ » et par l'anéantissement systématique du non-identique. Dans cette perspective, « les mêmes équations dominent la justice bourgeoise et l'échange des marchandises⁴⁴² ». Le mythe devient raison et objectivise la nature et l'accroissement du pouvoir des hommes se paie au prix d'une étrangeté croissante à la nature⁴⁴³ ». Ce système serait particulièrement manifeste dans l'objectivité du monde administré et dans l'objectivation totalisante du

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 27.

scientisme positiviste qui impose partout et avec violence sa logique quantitative excluant toutes les qualités ou les réduisant à des déterminations mesurables. Pour Adorno et Horkheimer, la domination de la rationalité instrumentale exerce un effet destructeur sur notre pratique quotidienne, car l'habitude de concevoir le rapport au monde et à soi-même sous le mode d'une saisie de données causales et équivalentes entre elles tend à réifier la conscience humaine. « La domination de l'homme n'a pas seulement pour résultat son aliénation aux objets qu'il domine : avec la réification de l'esprit, les relations entre les hommes – et aussi celles de l'homme avec lui-même – sont comme ensorcelées⁴⁴⁴. »

1.1.3. Au-delà de la critique, des issues possibles?

La théorie critique de Horkheimer et Adorno est animée d'un sentiment de perte, de déclin et de nostalgie qui la positionne dans la plus pure tradition des textes romantiques. Elle dénonce les conditions de vie modernes, la déshumanisation et la réification qui en sont les conséquences. Elle construit de surcroît par la négative une société utopique garante d'une vie authentiquement humaine où l'autonomie des individus pourrait s'épanouir en étant tissée par des rapports humains véritables. À cet égard, *La dialectique de la raison* est une ontologie de la fausse condition qui a pour fonction de déconstruire les formes d'un usage abusif de la raison par elle-même. Cependant, ses auteurs se gardent bien de décrire ce à quoi ressemblerait une « vraie condition » que l'on devine comme étant une expérience directe, organique et sensible du monde où les choses et les êtres seraient traités comme des finalités. La théorie critique paraît ainsi vouée à

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

remplir une tâche essentiellement négative : critiquer la non-vérité de tout ce qu'on retrouve au sein de l'entreprise de déconstruction du logocentrisme occidental. Toutefois, même si nombreux sont les commentateurs réduisant *La dialectique de la raison* à un simple négativisme dépourvu de voie de salut, on peut néanmoins déceler en filigrane certaines pistes de sortie. Une première solution est esquissée, sans être complètement théorisée, demeurant plutôt obscure pour le lecteur pour qui les textes romantiques germaniques de la fin du XVIII^e siècle sont souvent peu familiers. Elle consiste, dans la plus pure tradition de la nature source romantique, à retrouver la nature en nous, « à se rétracter en elle », pour renoncer à la domination.

La déchéance de la nature réside dans sa domination, sans laquelle l'esprit n'existe pas. En reconnaissant avec humilité sa domination sur la nature et en se rétractant en elle, il détruit sa prétention dominatrice qui l'asservit justement à la nature. [...] À travers une telle souvenance (*Eingedenken*) de la nature dans le sujet où réside la vérité méconnue de toute civilisation, la Raison s'oppose absolument à la domination [...]⁴⁴⁵.

La deuxième porte de sortie potentielle est à chercher du côté de la *Théorie esthétique*, une œuvre inachevée sur laquelle Adorno travaillait depuis 1966 et qui sera tout de même publiée après sa mort en 1969. Ce texte dans lequel Adorno développe une conception de l'art radical comme forme de résistance sociale et de vérité s'impose rapidement comme l'un des plus importants du philosophe. Largement inspiré du texte *Avant-garde et kitsch* (1939) du critique d'art Clement Greenberg paru dans la revue marxiste américaine *Partisan Review*⁴⁴⁶, cet essai fait le constat que l'art est aujourd'hui en état de crise, qu'il a perdu son caractère d'évidence, qu'il ne va plus de soi. C'est

⁴⁴⁵ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, op cit, p. 55-56.

⁴⁴⁶ Clement Greenberg, *Art et culture : essais critiques*, Paris, Macula, 1988. p. 13.

d'ailleurs ce qu'évoque la célèbre phrase par laquelle s'ouvre la *Théorie esthétique* : « Il est devenu évident que tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence⁴⁴⁷ ».

Pour Adorno toutefois, les formes de résistance à la rationalité instrumentale sont à rechercher chez des artistes contemporains comme Samuel Beckett, Francis Bacon, Arnold Schönberg. L'art d'avant-garde, explique-t-il, doit sans cesse produire de nouvelles œuvres pour conserver une distance critique et résister à la récupération marchande qui risque de les intégrer au monde bourgeois. Dans sa très complète histoire de l'esthétique intitulée *Qu'est-ce que l'esthétique?* (1997), Marc Jimenez explique :

[...] si Adorno prend le risque d'une fuite en avant de la modernité artistique, c'est justement parce que les œuvres d'art ne sont pas des produits comme les autres : elles imitent – on pourrait presque dire qu'elles singent – la rationalité qui règne dans l'univers désenchanté de la réalité pour mieux marquer la distance qui sépare l'apparence artistique du réel⁴⁴⁸.

Voilà énoncée la thèse maîtresse de la théorie esthétique adornienne : l'essence de l'art est mimétique, cependant il s'agit d'une mimétique critique. Il faut interpréter cette *mimesis adornienne* comme une forme de représentation permettant de mettre en lumière la violence du mimétisme social. Selon Marc Jimenez, Adorno milite pour une modernité radicale des œuvres quand il affirme que seule la peinture non figurative reste encore

⁴⁴⁷ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, op cit, p. 15.

⁴⁴⁸ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 390.

envisageable puisqu'elle « continue de promouvoir le caractère subversif d'une littérature d'avant-garde⁴⁴⁹ ».

Chez Adorno, les œuvres d'art qui peignent la réalité de manière réaliste (comme Millet ou Courbet) ne critiquent pas la réalité. Au contraire, l'œuvre d'art critique, déstructurée, disloquée, en un mot "travaillée"⁴⁵⁰ agit sur le réel. L'art non critique reflète la société tout en renonçant à la transformer, alors que l'art critique - dans sa *mimesis* si particulière - donne à voir les formes mutilées de la société. Il met en lumière l'inauthenticité et la fausseté du monde, c'est un reflet critique de la réalité historique. Adorno donne comme exemple d'œuvres réellement critiques le théâtre de Samuel Becket, en apparence incohérent, mais qui « signifie l'absurdité tragique sans avoir à la nommer⁴⁵¹ ». Il voit aussi dans le *Guernica* de Picasso une forme de dislocation formelle qui ouvrirait des brèches dans l'état social des choses.

L'esthétique d'Adorno, à l'image de sa pensée philosophique, est négative. En effet, pour ce dernier « l'art ne peut revêtir un sens que dans la négation du monde présent⁴⁵² », il occupe donc une fonction de résistance au capitalisme en mettant en lumière les contradictions du système. La critique d'Adorno, et par extension de Horkheimer, s'inscrit dans la tradition de la critique artiste et la renouvelle. D'une part, elle réutilise l'antienne d'une fonction salvatrice de l'art contre un monde corrompu et inauthentique, tandis que d'autre part, elle construit un système théorique rigide où la seule issue possible passe par la pratique artistique radicale. Pour Adorno, l'art a une fonction salvatrice,

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 382.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 391.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 391.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 392.

mais seulement quand il est révolutionnaire. Cette critique radicale inspirera grandement tout un pan de la théorie critique des années 68, en premier lieu les situationnistes.

1.2. La déconstruction de la société industrielle capitaliste et de la société de consommation

En 1968 paraît en France le livre du philosophe et sociologue allemand Herbert Marcuse (1898-1979), *L'homme unidimensionnel*, quatre années après sa publication aux États-Unis. Comme ses collègues Adorno et Horkheimer, Herbert Marcuse s'était réfugié aux États-Unis, où il avait enseigné dans différentes universités. Le livre sera très vite perçu par la jeunesse et les intellectuels de gauche comme l'incarnation théorique de la révolte étudiante et comme le « fédérateur des révoltes qui se développent aux quatre coins du monde⁴⁵³ ». Les positions philosophiques et politiques défendues par Herbert Marcuse sont en étroite relation avec les luttes et les aspirations de cette époque rebelle et utopique. Kristin Ross, professeure de littérature comparée à l'Université de New York, souligne à cet égard que les idées de Marcuse continuent encore aujourd'hui « à être évoquées de manière persistante comme [celles] qui [ont] dirigé à distance les événements parisiens⁴⁵⁴ ». Le succès d'Herbert Marcuse sera tel qu'on ne tardera pas à le décrire comme le « gourou » de la nouvelle gauche⁴⁵⁵ ou encore comme le maître à penser de la révolte étudiante des années 68, en France, en Allemagne, aux États-Unis et ailleurs. À ce propos, la une du numéro du mois

⁴⁵³ Dreyfus-Armand, Geneviève et Antoine De Baecque, *Les années 68 le temps de la contestation*, Bruxelles Paris, Complexe Institut d'histoire du temps présent, 2000, p. 71.

⁴⁵⁴ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Bruxelles Paris, Éditions Complexe, 2005, p. 203

⁴⁵⁵ Martin Klimke, Joachim Scharloth, *1968 in Europe a history of protest and activism, 1956-1977*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 100-101.

de mai 1968 du *Magazine littéraire* consacrée aux « nouveaux idéologues » affiche trois visages : celui de Rudi Dutschke, représentant le plus connu du mouvement étudiant ouest-allemand et récente victime d'attentat, celui d'Ernesto Che Guevara assassiné l'année précédente, et enfin celui d'Herbert Marcuse⁴⁵⁶, déjà retraité de l'Université de Boston au moment de la publication. L'œuvre de Marcuse concentre les critiques contre la société capitaliste et tente de déconstruire la logique de la société industrielle avancée, présente aussi bien dans le monde capitaliste libre que soviétique, puis d'en démontrer les affinités avec le totalitarisme. La déconstruction marcusienne dénonce la logique de domination intrinsèque à une société répressive et fermée sur elle-même qui « met au pas et intègre toutes les dimensions de l'existence privée et publique⁴⁵⁷ ». Par ailleurs, Marcuse affirme également qu'une autre vie est possible, une vie qui fait la part belle au travail émancipé et à une sexualité libérée. Autre point fondamental de sa pensée, cette idée que la principale source d'opposition à la société répressive réside dans les marges de cette société, chez ceux qui se sentent exclus et aliénés, c'est chez ces derniers que le grand refus est le plus intensément vécu.

1.2.1. La réalité unidimensionnelle de la société industrielle avancée

Dans la continuité de Horkheimer et Adorno, Marcuse décrit la société industrielle avancée comme étant le résultat de l'intégration politique d'une productivité technologique croissante et d'une conquête progressive de

⁴⁵⁶ « Les nouveaux idéologues. Révolte ou révolution chez les étudiants? », *Le Magazine littéraire*, n° 18, mai 1968

⁴⁵⁷ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, op cit, p. 34.

l'homme sur la nature⁴⁵⁸. Pour employer un terme marxiste, la société contemporaine repose sur une superstructure productive que Marcuse désigne par le nom de « complexe scientifico-technologique ». Cet appareil productif pourrait facilement assurer la libération humaine en résolvant notamment les problèmes de pénuries et en offrant aux individus des temps de loisir non répressifs en dehors du travail aliéné.

Les processus technologiques de mécanisation et d'uniformisation pourraient ouvrir à l'énergie individuelle un champ de liberté insoupçonnée, au-delà des besoins. La structure même de l'existence humaine serait transformée; l'individu serait libéré d'un travail qui lui impose des besoins et des projets aliénants; il réintégrerait sa vie. Si l'appareil productif pouvait être organisé et dirigé en fonction des besoins vitaux, son contrôle favoriserait l'autonomie individuelle au lieu de lui porter atteinte⁴⁵⁹.

Cependant, c'est l'inverse qui se produit, puisque la superstructure productive n'est pas au service de l'homme, mais sert plutôt à renforcer les formes de répression en produisant autour de lui un univers opérationnel clos et structuré autour de la rationalité. La société est « organisée pour dominer toujours plus efficacement l'homme et la nature, pour utiliser ses ressources toujours plus efficacement⁴⁶⁰ ». L'appareil productif se maintient en organisant la productivité technique nécessaire au bon fonctionnement de la société, une productivité qui est le moteur à la fois économique, mais aussi social de la société : il est son cœur, sa raison de vivre. L'homme est progressivement enchaîné à l'appareil productif et l'administration devient de plus en plus rationnelle, productive et plus répressive. « [La productivité]

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 42.

mobilise la société comme un bloc, elle passe avant tout intérêt particulier, qu'il s'agisse d'individus ou de groupes⁴⁶¹ ».

Comme chez ses prédécesseurs, l'analyse de Marcuse emprunte une voie antisystémique qui dénonce un système dominant répressif et totalitaire qui synchronise et coordonne toutes les idées et tous les objectifs humains sur ceux de la production et qui « rejette ceux qui sont inconciliables⁴⁶² ». Ce système rationnel et technologique impose aux individus son idéologie, c'est-à-dire une fausse représentation du réel, ainsi que sa réalité unidimensionnelle, de par les médias de masse et les détenteurs du pouvoir médiatique. À travers leurs canaux de communication, ils diffusent une pensée unique, un nouveau conformisme qui est le langage de l'administration totale et la pure idéologie.

La pensée unidimensionnelle est systématiquement favorisée par les faiseurs de politique et par leurs fournisseurs d'information de masse. Leur univers discursif est plein d'hypothèses qui trouvent en elles-mêmes leur justification et qui, répétées de façon incessante et exclusive, deviennent des formules hypnotiques, des diktats⁴⁶³.

Cet univers de discours et de comportement « a commencé à s'exprimer à travers le positivisme de Saint-Simon, et l'univers de la réalité technologique⁴⁶⁴ ». Rappelons que la pensée positive de Saint-Simon était de faire de l'industrie, de la science et du travail les socles positifs d'une organisation rationnelle de la société. Toutefois, Marcuse conclut que

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 38.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 196.

« cette réalité a transformé le monde-objet en instrumentalités⁴⁶⁵ », aussi converti les rapports sociaux en rapports de choses, puis dépouillé totalement l'individu de sa liberté en formatant sa pensée. La réalité unidimensionnelle est une pensée unique qui s'établit sur une base matérielle et rationnelle qui élimine toute critique en réconciliant les opposés et les pensées antagonistes sous la même finalité productive. Comme ses collègues Adorno et Horkheimer, mais aussi comme Raoul Vaneigem ou encore Guy Debord à la même époque, Marcuse soutient une position radicalement critique et même « négative », qui s'oppose à la pensée positive identifiée à la pensée unidimensionnelle. Le seul ennemi de ce système est « le spectre de la libération⁴⁶⁶ », terme qui sous-entend la révolution prolétarienne et l'abolition du mode d'organisation capitaliste. Pour Marcuse, l'homme des sociétés industrielles avancées connaît une liberté mystifiée et « malheureuse » : il n'existe pas de liberté réelle dans l'ordre sociopolitique établi. Pour appuyer sa thèse, il pratique un recours au concept freudien de la répression et à celui marxien d'idéologie. Nous reviendrons plus en détails sur ce thème de la répression qui enflammera la jeunesse des années 68 et qui établit, dans *Eros et civilisation* (1968) plus particulièrement, un lien entre répression politique et répression instinctuelle :

La démocratie consolide la domination plus fermement que l'absolutisme; liberté administrée et répression instinctuelle deviennent des sources sans cesse renouvelées de la productivité⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

Herbert Marcuse emprunte à Marx sa définition de l'idéologie et le constat de son existence dans le processus de production lui-même. L'idéologie est une vision du monde et de l'ordre réel qui est imposée. Cette dernière existe par la nature même des conditions de travail et masque les conditions objectives. C'est au sens de Marx (1848) une construction intellectuelle qui justifie l'ordre social existant en produisant une fausse conscience (et une expérience pauvre) de la réalité fondée sur la satisfaction de faux besoins. Cette idéologie trouve sa source dans l'appareil scientifico-technologique intégré au processus de production et se distille dans tous les interstices de la vie sociale, culturelle et politique : la culture, l'art, le droit, la famille, l'école fabriquent tous à leur manière la pensée unidimensionnelle, ce qui la rend encore plus difficile à identifier. L'idéologie de la société industrielle avancée prive la critique de sa véritable base. Le progrès technique « renforce tout un système de domination et de coordination qui, à son tour, dirige le progrès et crée des formes de vie (et de pouvoir) qui semblent réconcilier avec le système les forces opposantes⁴⁶⁸ ».

1.2.2. Confort et société de consommation

Toujours selon Herbert Marcuse, la civilisation industrielle avancée est caractérisée par la recherche de l'efficacité et de la rationalité en toute chose, mais aussi par l'accroissement généralisé du confort matériel et la satisfaction des besoins individuels. Résidant aux États-Unis depuis le début des années 1930, Marcuse a été témoin des progrès de l'industrialisation et de l'accroissement de la classe moyenne ouvrant la voie à une consommation de masse. Il faudra attendre les années 1950 pour que l'Europe connaisse à son tour une forte relance économique et une période de prospérité dont

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 18.

bénéficieront les ménages. *L'American way of life*, le rêve américain du bonheur par l'abondance matérielle se diffuse dans la société comme en témoigne *La complainte du progrès*⁴⁶⁹, écrite en 1956 par Boris Vian et qui énumère sur un mode satirique, des biens de consommation fantaisistes afin de dénoncer la société de consommation qui se développe alors en France. L'introduction de la chanson est intéressante : Vian explique qu'avant, les rapports de séduction reposaient sur la promesse d'amour, mais que désormais, la nouvelle société mettait au premier plan les objets de consommation. Bref, la société française elle aussi devenait irrémédiablement matérialiste. *La complainte du progrès* témoigne déjà d'une certaine résistance d'une partie de l'élite artistique et intellectuelle à ce raz-de-marée de marchandises. À ce propos, Herbert Marcuse (1971) explique que ces nouveaux besoins matériels sont de « faux besoins⁴⁷⁰ », ils sont imposés par l'ordre dominant et sont tributaires de l'idéologie. Cela signifie que le contrôle social est inscrit au cœur de ces besoins et que le manque de liberté est intrinsèque au cadre démocratique de la civilisation industrielle avancée⁴⁷¹. Comme l'écrit au même moment le philosophe belge Raoul Vaneigem, membre du premier cercle situationniste :

« [...] la docilité n'émane plus d'une magie cléricale, elle résulte d'une foule de petites hypnoses : informations, culture, urbanisme, publicité, suggestions conditionnantes au service de tout ordre établi et à venir [...] L'économie n'a de cesse de faire consommer davantage, et consommer sans relâche, c'est changer d'illusion à un rythme accéléré qui dissout peu à peu l'illusion du changement. On se retrouve seul, inchangé, congelé dans le vide produit par une cascade de *gadgets*, de Volkswagen et de *pocket books*⁴⁷² ».

⁴⁶⁹ Boris Vian, *Chansons possibles et impossibles*, Philips, 1956

⁴⁷⁰ Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷² Raoul Vaneigem, *op. cit.*, 1992, p. 28-30.

Petite hypnose, le terme renvoie directement au caractère fétiche de la marchandise analysé par Marx un siècle plus tôt alors que ce dernier identifiait une pensée magique au cœur du monde moderne et de son « immense accumulation de marchandises ». Rappelons-nous que pour Marx (1085), les marchandises ont un pouvoir d'attraction qui touche notre affectif. Elles satisfont nos pulsions, mais finissent par se substituer aux relations humaines. Les « rapports entre des choses » se substituent aux « rapports entre les hommes » et font oublier les rapports d'exploitation qui président à la production des marchandises. Même son de cloche du côté de l'idéologue de la CFDT, l'historien et intellectuel français Pierre Rosanvallon, qui défend certes un argument plus social, et qui développe cette même idée en 1976 :

[...] pour élargir la base de son renouvellement, le capitalisme doit sans cesse créer de nouveaux besoins, faire de l'homme social un être aux besoins les plus variés. La critique contemporaine de la société de consommation ajoute qu'une grande partie de ces nouveaux besoins ne sont que de faux besoins, des besoins artificiels suscités en grande partie par les mécanismes de suggestion publicitaire⁴⁷³.

Le développement du capitalisme et de la société de consommation détournerait l'individu de ses plaisirs authentiques et l'inciterait à désirer de faux besoins, c'est-à-dire des formes de loisirs abrutissantes, des marques, des gadgets, des marchandises, des services. En les satisfaisant, les individus justifieraient les structures aliénantes que sont le travail pénible, la misère et l'injustice. Le désir, force intrinsèque et vitale de l'individu chez Freud, mais également force révolutionnaire chez Marcuse, est déplacé sur les objets de substitution que sont la consommation et les marchandises. Il en découle un « homme unidimensionnel », esclave docile de la société de consommation.

⁴⁷³ Pierre Rosanvallon, *L'âge de l'autogestion*, op. cit., p. 164.

L'analyse marcusienne met bien en lumière la façon dont la critique artiste des années 68 se réorganise devant le dilemme que pose la société de consommation. Contrairement à la critique sociale, qui dénonce les bas salaires et revendique une hausse des rémunérations pour que les travailleurs aient accès à la société de consommation, la critique artiste s'articule autour d'une critique historique radicale de la société industrielle moderne qui a érigé la consommation en idéologie. Cette critique artiste qui trouve ses sources dans l'analyse marxienne du « caractère fétiche de la marchandise », ne dénonce pas le manque d'accès aux biens par manque de moyens financiers, mais les biens eux-mêmes. Elle dénonce l'aliénation de la vie quotidienne que produit « la société industrielle de consommation », une société, explique Ivan Illich, où « les besoins fondamentaux de l'homme se transforment en demande de biens de consommation⁴⁷⁴ ». Cette critique de la marchandise. Le capitalisme, résume Pierre Rosanvallon, « c'est la dictature des intérêts abstraits du capital contre les intérêts concrets des travailleurs, c'est l'effacement de la valeur d'usage derrière la valeur marchande, c'est la réification d'une société où les rapports entre les hommes sont prisonniers des rapports entre les choses⁴⁷⁵ ».

1.2.3. La culture de masse

À partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale, la critique de la marchandise et de la consommation de masse comme instrumentalisation et aliénation des rapports humains s'attaque aussi à la culture de masse et aux industries culturelles. Le chapitre de *La dialectique de la raison* (1974) consacré à « la production industrielle de biens culturels » et sous-titré

⁴⁷⁴ Ivan Illich, *Une société sans école*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 15.

⁴⁷⁵ Pierre Rosanvallon, *L'âge de l'autogestion*, op. cit., p. 163.

Raison et mystification des masses fait à cet égard figure de référence, et ce même s'il est largement marqué par le contexte historique qui a vu l'essor des États totalitaires, dont le programme d'asservissement faisait un large appel aux nouveaux médias de masse. Max Horkheimer et Theodor Adorno décrivent un processus de massification de la culture soutenu par les industries culturelles et par une demande de plus en plus grande de la part de travailleurs en train de devenir des consommateurs. Ce processus annonce une transformation majeure du capitalisme et de la culture qui devient marchandise. Les masses laborieuses se voient ainsi abreuvées de biens culturels aussi standardisés que des marchandises physiques. Ce processus de désacralisation et d'objectivisation de l'art et de la culture permet ainsi de la vendre comme les autres gadgets. Cette massification a un deuxième effet néfaste : régies par une même logique rationnelle-marchande, les industries culturelles fusionneraient dans une vaste culture de masse qui agirait comme un système de domination idéologique.

Le film, la radio et les magazines constituent un système. Chaque secteur est uniformisé et tous le sont les uns par rapport aux autres. Même les oppositions politiques dans leurs manifestations esthétiques sont unanimes pour chanter les louanges du rythme d'airain de ce système⁴⁷⁶.

Les effets de ce système de domination sur la société et sa culture sont, pour les deux auteurs, tragiques. La culture de masse exerce son emprise et impose ses valeurs de façon consciente. Elle agit véritablement comme un système d'endoctrinement à travers des appareils de contrôle idéologique. Les messages séduisants, diffusés par les différents médias, tendent aussi à dissoudre tout sens critique : ils endorment la conscience et masquent la vérité de l'exploitation capitaliste. L'homme moderne, isolé et aliéné, est ainsi

⁴⁷⁶ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 129.

maintenu dans un état de passivité. L'industrie culturelle tendrait aussi à uniformiser les modes de vie en produisant des œuvres standardisées formatées pour répondre aux impératifs de la rentabilité économique. L'art devient business, spectacle, amusement, tandis que l'industrie culturelle « peut se vanter d'avoir accompli [...] le transfert souvent bien maladroit de l'art dans la sphère de la consommation, d'avoir libéré l'amusement de ses naïvetés importunes et amélioré la confection de marchandises⁴⁷⁷ ». Que reste-t-il à l'art sérieux? Comme on l'a vu précédemment avec Adorno, l'art ne peut survivre que dans la rupture avec le monde, dans l'affirmation de son caractère asocial, et dans le souci mimétique de représenter la laideur, reflet de l'horreur du monde.

Alors que le *American way of life* s'étend un peu partout en Occident, puis que le bonheur prend le visage de la consommation de biens manufacturés et de services, *La société du spectacle* de Guy Debord et le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem, deviennent de véritables bréviaires pour une partie de la génération 68. Selon Vaneigem, ce dernier ouvrage est d'ailleurs « la lecture d'une époque », « un parti pris de radicalité⁴⁷⁸ » qui « expose une simple contribution parmi d'autres à la réédification du mouvement révolutionnaire international⁴⁷⁹ ». Ce mouvement révolutionnaire, dont ces deux auteurs pensent écrire le renouveau, a pris acte du confort matériel qu'apporte le mode de production capitaliste aux ouvriers occidentaux. Comme l'écrit de manière perspicace Raoul Vaneigem, l'« augmentation de salaires, de réfrigérateurs, de saints sacrements et de T.N.P., voilà qui devrait rassasier la fringale révolutionnaire

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁷⁸ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, op. cit., p. 9.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 21.

actuelle⁴⁸⁰ ». La loi marxiste de la « baisse tendancielle du taux de profit » qui annonçait une crise économique systémique et inscrite dans la logique même du système capitaliste se retrouve dans les années 1968 confrontée à l'épreuve du réel et doit avouer son échec théorique. Debord et Vaneigem déplacent donc l'enjeu de la lutte de la recherche de conditions salariales décentes devant permettre l'accès de plus de travailleurs au bonheur de la consommation à une analyse quasi anthropologique en termes de qualité de vie, voire de vie tout court. Dans la société industrielle de consommation qui repose sur l'idéologie de la production rationalisée et de la consommation infinie, explique Vaneigem, le problème de la faim a été supplanté par celui de l'ennui. Il écrit en introduction de son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* : « nous ne voulons pas d'un monde où la garantie de mourir de faim s'échange contre la certitude de mourir d'ennui⁴⁸¹ ». Son analyse reprend les grandes bases de la critique marxiste hétérodoxe et anti-autoritaire d'après-guerre, fondée entre autres sur les travaux de Horkheimer, Adorno et Marcuse. Elle décrit une civilisation automatisée et technocratique où règne un capitalisme guidé par des impératifs de productivité. Elle dénonce plus particulièrement le mirage du *welfare state* qui impose, dans un cycle sans fin, une augmentation de la production devant répondre à une augmentation symétrique de la consommation.

Pour sauver l'économie, il faut acheter, acheter n'importe quoi." Production et consommation sont les mamelles de la société moderne. Allaitée de pareille façon, l'humanité croît en force et beauté : élévation du niveau de vie, facilités sans nombre, divertissements variés, culture pour tous, confort de rêve⁴⁸².

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 86.

Ce que Raoul Vaneigem appelle la dictature du consommable repose sur trois grandes idées. D'une part la marchandise et les échanges marchands sont pris dans un processus d'expansion qui tend à transformer chaque espace de la vie sociale en rapports marchands :

La satisfaction du consommateur ne peut ni ne doit jamais être atteinte; la logique du consommable exige que soient créés de nouveaux besoins, mais il est aussi vrai que l'accumulation de ces besoins falsifiés accentue le malaise de l'homme maintenu, de plus en plus malaisément, dans son unique état de consommateur. De plus, la richesse en biens de consommation appauvrit le vécu authentique. Elle l'appauvrit doublement; d'abord en lui donnant sa contrepartie en choses; ensuite parce qu'il est impossible, même si on le voulait, de s'attacher à ces choses puisqu'il faut les consommer, c'est-à-dire les détruire. De là un manque à vivre sans cesse plus exigeant, une insatisfaction qui se dévore elle-même. Or ce besoin de vivre est ambivalent; il est un point du renversement de perspective⁴⁸³.

Ce processus tend alors dans un deuxième temps à transformer l'homme en consommateur et à fausser ses véritables désirs et aspirations.

L'économie actuelle ne peut se sauver qu'en transformant l'homme en consommateur, en l'identifiant à la plus grande quantité possible de valeurs consommables, c'est dire de non-valeurs ou de valeurs vides, fictives, abstraites⁴⁸⁴.

Enfin, la troisième dimension de cette dictature du consommable est manifeste dans le fait que la société de consommation impose à l'homme la représentation d'un univers de valeurs consommables et de faux désirs qui, à terme, viennent corrompre ses aspirations profondes. Les désirs de liberté et

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

d'épanouissement véritables sont abandonnés en faveur de désirs matériels intimement corrompus. Vaneigem expose ce phénomène à travers le prisme de la critique marxienne du caractère fétiche de la marchandise : pour Vaneigem, la marchandise est une non-valeur, une valeur vide, fictive et abstraite qui a un effet quasi magique pour les individus. Suivant les pas de Marx, Vaneigem explique que les biens de consommation n'ont plus de valeur d'usage, « leur nature est d'être consommables à tout prix⁴⁸⁵ ». Le système des échanges commerciaux devient une fin en soi, au détriment de l'usage pratique qui était autrefois fait de ces objets, il tend ainsi à contaminer chaque parcelle de l'existence vécue. « Le système des échanges commerciaux a fini par gouverner les relations quotidiennes de l'homme avec lui-même et avec ses semblables. Sur l'ensemble de la vie publique et privée, le quantitatif règne⁴⁸⁶ ».

Le renouvellement de la critique marxienne voit ainsi le déplacement d'une critique de l'aliénation sur le lieu de travail (dans le rapport à l'objet créé et à la création de richesse) vers une critique de l'aliénation des masses envoûtées par la profusion de marchandises. La vie quotidienne est cernée par la profusion des marchandises qui sont autant de signes de l'idéologie capitaliste : « Les biens n'ont en soi rien d'aliénant, mais le choix conditionné et l'idéologie qui les enrobe déterminent l'aliénation de leurs acheteurs⁴⁸⁷ ».

La société de consommation dicte ses règles à la société et impose sa logique. La conséquence de ce changement est que désormais la logique quantitative règne partout et transporte avec elle de nouveaux mythes : le spectacle de

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 109.

variétés idéologiques mis au point par la société de consommation remplace les mythes féodaux détruits par la jeune bourgeoisie. Pour Vaneigem, il s'agit donc de trouver des solutions pour sortir de (ou devrait-on dire abattre) la civilisation marchande et construire une civilisation réellement humaine esquissée et toujours réprimée dans les expériences révolutionnaires de la Révolution française, la Commune de Paris, les conseils ouvriers de 1917, les collectivités libertaires espagnoles de 1936. « Il n'y a, pour fonder une réalité nouvelle d'autre principe en l'occurrence que le don⁴⁸⁸ » et l'abandon du système d'échange capitaliste. Il a d'ailleurs recours ici à la forme du potlatch qu'avait théorisé, on se rappelle, Marcel Mauss et dont les dandys semblaient eux aussi avoir fait leur mode d'échange privilégié.

L'effritement des valeurs humaines prises en charge par les mécanismes d'échange entraîne l'effritement de l'échange même. L'insuffisance du don aristocratique engage à fonder de nouveaux rapports humains sur le don pur. Il faut retrouver le plaisir de donner; donner par excès de richesse; donner parce que l'on possède en surabondance. Quels beaux potlatches sans contrepartie la société de bien-être va, bon gré, mal gré, susciter quand l'exubérance des jeunes générations découvrira le don pur! (La passion, de plus en plus répandue chez les jeunes, de voler livres, manteaux, sacs de dames, armes et bijoux pour le seul plaisir de les offrir laisse heureusement présager l'emploi que la volonté de vivre réserve à la société de consommation)⁴⁸⁹.

Pour Marcuse, qui s'inscrit lui aussi dans la plus pure « tradition » de la critique artiste, c'est l'art, comme chez Adorno, qui concentre le principe de négation de la civilisation marchande, et ce même si « la société avec sa faculté d'absorption épuise les contenus antagonistes de l'art en les assimilant⁴⁹⁰ ».

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 37

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁹⁰ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, op. cit., p. 86.

Ritualisé ou non, l'art contient la rationalité de la négation. Dans ses positions extrêmes, il est le grand refus – la protestation contre ce qui est. Les manières dont il fait apparaître, chanter, et parler l'homme, dont il fait résonner les choses sont des modes de refus, de rupture, de recreation de leur existence factuelle⁴⁹¹.

Il ne sera donc pas étonnant, dans les années 68, de voir la production artistique s'associer à la critique du monde vécu et faire de l'art un outil de réaction à la logique marchande capitaliste.

1.2.4. La société du spectacle

Témoin de l'enrichissement généralisée des sociétés occidentales, Guy Debord, écrit dans *La société du spectacle* (1967) que la marchandise produite a subi un tel processus d'accumulation qu'elle s'est désormais glissée dans tous les interstices de la vie sociale. Résultat : l'économie a soumis l'homme à ses propres lois, ce qui a pour conséquence immédiate d'appauvrir l'expérience quotidienne et la vie vécue, qui se fragmentent en sphères de plus en plus séparées. Projet du mode de production existant, le spectacle est le pouvoir le plus développé qui n'ait jamais été, et ce pouvoir est celui de la bourgeoisie : « La classe qui a instauré le spectacle, la bourgeoisie, doit sa domination au triomphe de l'économie et de ses lois sur tous les autres aspects de la vie⁴⁹² ».

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁹² Anselm Jappe, *Guy Debord, op. cit.*, p 28.

Fondé sur le renouvellement technologique incessant et la fusion économico-étatique, le spectacle réduit la multiplicité du réel à une forme unique, abstraite et égale. C'est, nous dit Debord, « l'autoportrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence⁴⁹³ ». Le spectacle, explique-t-il, est le moment où « la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale⁴⁹⁴ ». Il prévient presque immédiatement pour éviter toute vulgarisation abusive du terme que ce dernier ne renvoie pas à un concept médiatique :

[L]e spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images [...] le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images [...] c'est une « vision du monde qui s'est objectivée⁴⁹⁵ ».

Pour Anselme Jappe, que Guy Debord a qualifié de seul biographe ayant réellement saisi l'essence de sa pensée, le spectacle est un monde de représentations illusoires où « la société fragmentée est *illusoirement* recomposée⁴⁹⁶ ». Il est une fausse représentation du monde sensible qui se place entre les hommes et ce dernier, ainsi qu'une fausse réconciliation de la société fragmentée et de la séparation. Dans la plus pure tradition marxienne, cette séparation est conçue originellement comme le produit de la division du travail social⁴⁹⁷. On se souvient à ce sujet que pour Marx, la séparation originale est la conséquence de la division du travail séparant l'homme du produit de son travail (i.e. séparation généralisée du travailleur et de son produit), la *poiesis* de la *praxis*, la production d'œuvres de la production de marchandises. Cette séparation initiale comme péché originel mène

⁴⁹³ Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 26.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 16-17.

⁴⁹⁶ Anselm Jappe, *Guy Debord*, op. cit., p. 47.

⁴⁹⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 27.

éventuellement à une dissociation entre les activités artistiques et le monde vécu, entre le monde des arts et la vie. Debord radicalise ce constat marxien, il conçoit cette séparation comme une rupture absolue entre l'expérience réellement vécue par les humains et la fausse représentation qu'ils s'en font : « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation⁴⁹⁸ ». « La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle⁴⁹⁹ », elle impose son règne partout : entre l'activité sociale effective et sa représentation, entre l'homme et le monde, entre l'être et la conscience, ainsi qu'entre les hommes entre eux. La séparation est la cause de l'implosion de la société en sphères d'activité séparées. Selon l'Internationale situationniste, le domaine de l'art par exemple s'est dissocié du monde vécu pour vivre comme entité autonome autour des années 1930 lorsque les artistes d'avant-garde et la gauche révolutionnaire, auparavant alliés, se sont tourné le dos. L'avant-garde esthétique s'est rapprochée de la bourgeoisie, ce qui s'est inévitablement traduit par une libération des formes artistiques, mais aussi par un « dépérissement des formes artistiques » et par « l'impossibilité de leur renouvellement créatif⁵⁰⁰ ». Avant-garde esthétique et bourgeoise n'ont pas émancipé l'art, mais l'ont plutôt réduit à peau de chagrin : voilà pourquoi le concept d'œuvre que préconise encore Lefebvre n'a plus de sens à ses yeux. À quoi bon réanimer une forme d'expression périmée ? Le spectacle est l'image de la réconciliation de la séparation, c'est en ce sens une « idéologie » au sens marxien du terme. On se souvient que l'on a défini l'idéologie avec Marx comme une fausse représentation du réel, une vision du monde imposée par la classe dominante. Cette dernière existe par la nature même des conditions de travail, mais en masque les conditions objectives. Debord est sur ce sujet très proche de Marx quand il écrit que le spectacle est « le lieu

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.15.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.27.

⁵⁰⁰ « La Troisième conférence de l'I.S. à Munich », *Internationale situationniste* n°3, décembre 1959

du regard abusé et de la fausse conscience; et l'unification qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée⁵⁰¹ ». Le spectacle, c'est la « tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable⁵⁰² ».

Le rôle de l'idéologie pour Marx est de justifier l'ordre social existant en produisant une fausse conscience ainsi qu'une expérience pauvre de la réalité qui cache les rapports objectifs de la production. Dans un même ordre d'idées, pour Debord, le spectacle falsifie la réalité et structure les images selon l'idéologie et les intérêts de la classe qui l'a instauré, c'est-à-dire la bourgeoisie. Le spectacle est l'« incessante justification de la société existante, c'est-à-dire du spectacle lui-même et du mode de production dont il est issu⁵⁰³ ». Idéologie en place, le spectacle est le plus grand vecteur d'aliénation jamais créé par l'homme. On se souvient à ce sujet que pour les hégéliens de gauche comme Feuerbach, l'aliénation est la dévalorisation par l'homme de la vie au profit d'abstractions hypostasiées qu'il a posées lui-même, mais qu'il ne reconnaît plus comme telles et qui lui apparaissent donc comme des sujets. Le vrai sujet, l'homme dans son existence sensible et concrète, s'aliène devant son propre produit devenu indépendant. L'aliénation est reniement de la vie dans toutes ses manifestations concrètes. Pour Feuerbach, cela est particulièrement manifeste dans le cas de la religion, religion que Debord considère d'ailleurs comme la forme « protozoaire » du spectacle :

Le spectacle est la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse. La technique spectaculaire n'a pas dissipé les nuages

⁵⁰¹ Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 16.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰³ Anselm Jappe, *Guy Debord*, op. cit., p. 23.

religieux où les hommes avaient placé leurs propres pouvoirs détachés d'eux : elle les a seulement reliés à une base terrestre. Ainsi, c'est la vie la plus terrestre qui devient opaque et irrespirable. Elle ne rejette plus dans le ciel, mais elle héberge chez elle sa récusation absolue, son fallacieux paradis. Le spectacle est la réalisation technique de l'exil des pouvoirs humains dans un au-delà; la scission achevée à l'intérieur de l'homme⁵⁰⁴.

Le concept d'aliénation impose de penser l'idée d'une société non aliénée. Absorbé par la critique, Debord et les situationnistes, au même titre que Horkheimer, Adorno ou encore Marcuse, ne donnent que peu d'indications sur ce que pourrait être une société totale, non aliénée et réconciliée. Anselm Jappe perçoit une esquisse de la totalité dans la définition que Debord donne de la communauté humaine comme « une société harmonieuse » qui sait « gérer sa puissance⁵⁰⁵ ». Une vraie communauté et un vrai dialogue dans une de vie désaliénée « ne peuvent exister que là où chacun peut accéder à une expérience directe des faits⁵⁰⁶ ». Ce renvoi incessant à un ailleurs idyllique trahit une vision du monde typiquement romantique. Ce terme doit être compris au sens de Lefebvre comme un désaccord, un déchirement et une protestation contre la civilisation capitaliste et industrielle. Cette « réaction » postule l'existence de deux réponses possibles : un retour « réactionnaire » à des formes primitives ou une action révolutionnaire pour changer cet état de fait. La critique situationniste est ambiguë à ce sujet et semble tentée à la fois par la solution réactionnaire et par la solution révolutionnaire, à moins que les deux se confondent. Tout d'abord, la définition du spectacle comme règne du faux qui s'oppose à un monde vrai et originel rappelle à bien des égards le mythe de la caverne de Platon dans

⁵⁰⁴ Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p.24.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁰⁶ Anselm Jappe, *L'avant-garde inacceptable : réflexions sur Guy Debord*, Paris, L. Scheer, 2004, p. 68.

lequel l'homme prend le reflet de la réalité pour la réalité même. La société d'aujourd'hui serait cette caverne, un monde du simulacre, une doublure de la réalité. D'autre part, les modèles de sociétés « idéales » que donne Debord renvoient à des périodes historiques précapitalistes. En 1979, dans la préface à la quatrième édition italienne de *La société du spectacle*, il écrit à ce sujet que certains modèles historiques sont à rechercher dans les cités de l'Antiquité grecque et les républiques italiennes de la Renaissance :

La révolution qui veut établir et maintenir une société sans classes [...] peut assez aisément commencer partout où des assemblées prolétariennes autonomes, ne reconnaissant en dehors d'elles aucune autorité ou propriété de quiconque, plaçant leur volonté au-dessus de toutes les lois et de toutes les spécialisations, aboliront la séparation des individus, l'économie marchande, l'État. Mais elle ne triomphera qu'en s'imposant universellement, sans laisser une parcelle de territoire à aucune forme subsistante de société aliénée. Là, on reverra une Athènes ou une Florence dont personne ne sera rejeté, étendue jusqu'aux extrémités du monde; et qui, ayant abattu tous ses ennemis, pourra enfin se livrer joyeusement aux véritables divisions et aux affrontements sans fin de la vie historique⁵⁰⁷.

1.3. La déconstruction des systèmes de pouvoir et d'autorité

Si la critique artiste s'oppose radicalement à l'état des forces productives et à la culture de masse, elle s'attache aussi à déconstruire les formes de pouvoir et d'autorité. La critique n'est pas seulement dirigée contre l'État, le régime politique ou encore l'usine, mais bien aussi contre l'ensemble des figures d'autorité, des normes sociales et des institutions bourgeoises. Le pouvoir est un concept central en sociologie, ainsi qu'un élément fondamental des

⁵⁰⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 146-147.

organisations sociales. Malgré son importance, ce terme pose toutefois des difficultés particulières pour le sociologue. Nous définirons le pouvoir de manière minimale, proche de la définition selon Michel Foucault, c'est-à-dire comme la capacité pour un agent de conduire des conduites dans le cadre de relations sociales. À cet égard, le pouvoir repose sur des ressources objectives, par exemple la place dans un système hiérarchique, et sur des ressources non objectives comme l'autorité. L'autorité n'est pas le pouvoir et il est important ici de distinguer les deux termes. Ainsi, il peut y avoir du pouvoir sans autorité (e.g. l'autoritarisme du petit chef) et inversement de l'autorité sans pouvoir (e.g. la parole du patriarche). L'autorité est une puissance de légitimation du pouvoir qui le renforce. L'étymologie du mot « autorité » témoigne de cet aspect de renforcement, puisqu'il tire ses racines du latin *augere* qui signifie « augmenter ». Dans la critique artiste des années 68, autorité et pouvoir sont souvent confondus, abolissant ainsi toute distinction entre l'autorité comme principe de légitimation du pouvoir et le pouvoir lui-même. Il s'agit d'en finir avec l'autorité, c'est-à-dire tout ce qui légitime la contrainte, mais aussi avec toute forme de pouvoir issue des organisations économiques, politiques et administratives bourgeoises. Si un peu partout en Occident les années 68 sont caractérisées par un climat anti-autoritaire au nom des valeurs égalitaires, démocratiques, artistiques et libertaires, cela ne doit pas nous faire oublier que la modernité sociale s'est elle aussi constituée sur un refus de l'autorité. Tel que nous l'avons analysé précédemment, les Lumières libérales peuvent déjà être comprises comme une émancipation des figures traditionnelles de l'autorité. Comme l'écrivait Foucault dans son texte *Qu'est-ce que les Lumières?* (2004), l'*Aufklärung*, c'est l'âge de la critique, « c'est le moment où l'humanité va faire usage de sa propre raison, sans se soumettre à aucune autorité⁵⁰⁸ ». Toutefois, la critique artiste des années

⁵⁰⁸ Michel Foucault, " Qu'est-ce que les Lumières ?", Rosny, Bréal, 2004.

1968 s'oppose radicalement à ce mode de reproduction qui idéalise le rôle de la raison, au point de la considérer comme un mythe, tel que nous l'avons vu avec les œuvres de Horkheimer, Adorno, ou encore Vaneigem. La critique artiste dénonce la mystification instrumentale et ses effets pervers qui transforment l'homme et la nature en objets de domination et de consommation. La critique artiste s'attaque donc aux figures d'autorité qui incarnent l'idéal moderne alliant rationalisme et société marchande, c'est-à-dire les « trois P » : le patron, le père et le professeur. Conséquemment, elle accélérera radicalement et brutalement le processus d'individualisation et de démocratisation des conditions amorcé avec la modernité pour lui donner une dimension libertaire qui fait encore figure d'idéal aujourd'hui. En effet, depuis une trentaine d'années, les figures d'autorité ont perdu une grande part de leur légitimité, que ce soit dans le monde du travail, à l'école ou dans la vie politique.

1.3.1. Le patron

La contestation de l'autorité au travail prend la forme de gestes de défiance à l'égard des patrons, des contremaîtres et autres petits chefs. Les motifs de contestation sont doubles : ils visent à la fois l'organisation hiérarchique-bureaucratique et la qualité du travail. Les grandes organisations, dont le concept d'usine fait partie, reposent sur un modèle légal-rationnel d'autorité qui brime la liberté individuelle et lui refuse l'accès au savoir et à l'information. Comme l'explique Pierre Rosanvallon (1976), « la société hiérarchique s'appuie sur l'idéologie de la compétence : le savoir est source de pouvoir⁵⁰⁹ ». La critique artiste anti-autoritaire dénonce la position des

⁵⁰⁹ Pierre Rosanvallon, *L'âge de l'autogestion*, op. cit., p. 72.

travailleurs subordonnés dénués de savoir et revendique l'accès à l'information et aux compétences. La critique qualitative du travail conteste les règles des institutions productives qui intensifient la rationalisation de l'organisation productive ce qui a pour effet d'accroître la déqualification du travail, en particulier des travailleurs les moins éduqués. Elle demande à ce que l'on enrichisse les tâches, que l'on promeuve l'autonomie au travail et qu'on institue des formes d'encadrement non autoritaires.

1.3.2. Le père

Le rejet des traditions et des figures d'autorité touche aussi le système de contrôle social que constitue la famille bourgeoise, et avec elle la figure tutélaire du père de famille. Pour la critique artiste, la famille bourgeoise et la figure du père représentent l'ordre moral répressif, le refoulement des affects et l'imposition de rôles prédéterminés (i.e. sociaux, sexuels, etc.) qui vont à l'encontre des nouveaux impératifs d'expression personnelle et d'autonomie. La famille traditionnelle, que la critique nomme « bourgeoise », est fondée jusque dans les années 1950 sur l'autorité incontestée du père, pilier de l'organisation familiale traditionnelle. Pour Pierre Rosanvallon, dont l'essai *L'âge de l'autogestion* (1976) concentre les « valeurs » des années 68, la libération individuelle et collective passe par le meurtre symbolique de cette figure qui justifie son autorité par son antique rôle protecteur.

Le phénomène d'autorité perpétue, pérennise la peur de l'abandon qui fonde l'acceptation de l'autorité du Père par l'enfant. L'autogestion n'est possible que dans une société adulte fondée sur le meurtre de ce père exigeant, de ce chef qui institue son irremplaçable pour prix de sa protection⁵¹⁰.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

Pour le romancier et essayiste français Jean-Marie Apostolidès, le soulèvement de Mai 68 en France peut être analysé comme « une révolte contre la figure du Père, comme un refus d'héritage de la culture de l'héroïsme⁵¹¹ », c'est-à-dire une tradition virile dont les éléments remontent autant à l'héritage aristocratique de l'Ancien Régime qu'à la Révolution française. Le terme de « meurtre du père », outre le fait d'être inspiré de l'expression de Freud dans *Totem et tabou*, renvoie plus particulièrement au concept de patriarcat qui signifie littéralement l'autorité du *paterfamilias*. Ce que l'on nomme alors patriarcat – ou société patriarcale – est défini comme un modèle d'autorité institutionnalisée des hommes au sein de la famille et en dehors, puisque cette autorité pénètre toute l'organisation sociale. Les différentes critiques du patriarcat s'accordent sur la revendication d'une libération des rapports de pouvoir imposés collectivement et spécifiquement aux femmes, mais aussi aux enfants dans une société placée sous l'autorité morale du mâle et du père. Dans la société patriarcale chaque membre de la famille endosse un rôle social prédéfini : à la figure masculine le ressort de l'autorité et la sphère publique, à l'épouse la sphère privée, les tâches domestiques et l'éducation des enfants. Le principe essentiel qui guide l'éducation est l'interdiction. Dans *La fatigue d'être soi* (1998), Alain Ehrenberg explique à ce propos que la société moderne qui se constitue au début du XIX^e siècle et qui perdure jusque dans les années 1960 est fondée sur un modèle disciplinaire qui régit les conduites dans les relations individu-société. Cette société, explique-t-il, « est de devoir et de destin [...] : la conception de la relation individu-société consiste à protéger la société des excès ou des déviances de l'individu en le maintenant dans un cadre strict⁵¹² ». L'enfant est notamment perçu comme un être fondamentalement rebelle, dangereux, qu'il faut faire pousser droit, une plante qu'il faut

⁵¹¹ « La génération 68 en France et le changement des valeurs », Jean-Marie Apostolidès *Horizons philosophiques*, vol. 12, n° 2, 2002, p. 87-100.

⁵¹² Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi*, op. cit., p.62

redresser... Même si la modernité se construit autour d'une émancipation de l'individu à l'égard des instances traditionnelles de médiation, elle n'en demeure pas moins tributaire d'une culture de l'interdit et de l'obéissance, c'est-à-dire d'une « configuration normative du devoir social et de la conformité à des interdits⁵¹³ ». La Loi et le contrôle social sont, dans ce contexte, perçus comme les conditions *sine qua non* de sa liberté. L'idée de liberté et de choix individuels n'existe que très peu dans l'espace privé des familles, l'éducation repose en majorité sur la soumission et la coercition : les enfants doivent se conformer aux normes sociales qui assignent à chacun une place dans l'édifice social. La critique des années 68 met l'accent sur la liberté, l'autonomie et l'épanouissement de chacun contre l'autorité patriarcale. Elle est portée par plusieurs facteurs dont le principal est le mouvement d'émancipation des femmes et leur montée en puissance dans la vie publique. Ces dernières entrent en plus grand nombre à l'université et sur le marché du travail. Elles revendiquent aussi le droit au divorce par consentement mutuel, à la contraception et au contrôle des naissances, droits qui leur seront accordés dès la fin des années 1960 et au cours des années 1970 un peu partout en Occident. Dans la famille, la fin du patriarcat s'inscrit en moins de dix ans dans les lois : désormais les pères doivent partager avec les mères le rôle de chef de famille. La démocratie et la négociation, censées garantir le respect des aspirations de chacun, s'installent dans les couples. L'autorité du père et de la morale extérieure et intangible laisse place à la notion de développement de l'enfant et de mise en œuvre de ses possibilités d'accomplissement.

1.3.3. Le professeur

Dans la lignée de l'autorité parentale et de son rôle dans le processus éducatif, la critique de l'autorité attaque aussi naturellement la figure du professeur. Pour les jeunes générations, l'institution scolaire fonctionne sur un principe d'ordre, d'obéissance et de reproduction et sur l'extériorité du maître qui brime la liberté et la créativité individuelles. L'école par la voix du maître impose des valeurs, des contenus et des programmes parfois bien éloignés des centres d'intérêt des enfants. En un mot, elle est l'ennemie de la liberté. La critique de l'institution scolaire prend plusieurs formes, nous en isolerons quatre particulièrement récurrentes de cette période :

- La critique du rapport de l'éducation aux classes sociales et au processus de mobilité;
- La critique des relations entre école et économie;
- La critique de l'aspect bureaucratique et rationnel de l'institution;
- La critique du rôle de socialisation et du caractère autoritaire de l'enseignant.

La critique du rapport de l'éducation aux classes sociales et au processus de mobilité provient du monde académique; elle est portée par les travaux désormais classiques des sociologues Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron publiés dans *Les héritiers*. Pour ces derniers, l'école n'est pas un simple agent de sélection sociale, ni un ascenseur social, mais un lieu de pouvoir qui reproduit les inégalités de classe. Cette critique n'est pas à proprement parler une critique artiste, même si la critique artiste s'en

nourrit, elle est purement sociologique et cherche à dénoncer les rapports de force et l'idéologie latente contenus dans les programmes scolaires. Cette oeuvre a aussi une visée corrective qui ne prend pas toutefois l'art comme un remède ou une solution miracle aux problèmes de l'institution scolaire.

Une deuxième critique dénonce les relations de plus en plus étroites entre l'école et l'économie. Celle-ci est notamment portée par le penseur austro-américain Ivan Illich qui publie en 1971 aux États-Unis *Deschooling Society*, ouvrage qui sera traduit en France la même année (cela donne une idée de l'ampleur de l'intérêt suscité par les thèses d'Illich et concernant l'école) sous le titre *Une société sans école*. L'éducation, explique Illich, entretient un triple rapport pervers avec l'économie: sociétal, entrepreneurial et individuel.

Au niveau sociétal, le pouvoir justifie la scolarisation par le rôle important attribué à l'éducation dans le développement économique d'une société. La scolarisation conduirait à une plus grande productivité et participerait à la richesse des nations. Outre Illich, les sociologues de l'époque, dont Pierre Dandurand, relèvent déjà le lien entre éducation et prospérité économique qu'établissent les textes contemporains consacrés à l'éducation :

Cette conception nouvelle de l'éducation postule que la scolarisation conduit à une plus grande productivité; que le relèvement du niveau d'instruction dans une société traditionnelle est nécessaire à l'implantation d'une organisation industrielle; que par ailleurs dans les sociétés industrielles et postindustrielles, l'apport de l'éducation est stratégique, fondamental pour maintenir ou accélérer le rythme de croissance de ces sociétés⁵¹⁴.

⁵¹⁴ « Essai sur l'éducation et le pouvoir », Pierre Dandurand, *Sociologie et sociétés*, vol. 3, n°

Au niveau de l'entreprise, Illich rappelle aussi que la productivité dépend des technologies avancées qui exigent elles aussi une main-d'œuvre qualifiée. De plus, la société étant axée sur la productivité, l'école est un outil qui classe chaque élève en fonction des besoins du monde du travail. Elle vient se superposer à la division du travail ou plutôt la précéder.

Enfin, au niveau individuel, l'éducation devient un acte de consommation comme un autre et prépare parallèlement l'individu à devenir un consommateur lambda. Illich décrit ainsi l'émergence d'un nouveau rapport à l'éducation comme produit de consommation et comme investissement financier donnant accès à moyen terme à un retour sur investissement rentable (i.e. des revenus plus élevés). On observe ainsi un changement de perception par rapport à l'éducation au tournant des années 1968, un changement lié à une redéfinition du rôle de la connaissance et de l'éducation. Dans les analyses de Daniel Bell⁵¹⁵ et Alain Touraine⁵¹⁶, qui les premières exploreront le concept de « société postindustrielle » au tournant des années 1970, on présentera la connaissance comme une ressource rare et stratégique associée à une valeur économique.

Ce rapprochement de l'école et de l'économie souligne les potentialités de l'éducation comme agent de pouvoir dans une société, tout au moins rappelle comment le système scolaire reste près de la sphère économique, laquelle dispose, on le sait, d'une des ressources fondamentales du pouvoir⁵¹⁷.

2, 1971, p. 211

⁵¹⁵ Daniel Bell, *The Coming of post industrial society*, op. cit., p. 73.

⁵¹⁶ Alain Touraine, *La Société post-industrielle*, Paris, Denoël, 1969.

⁵¹⁷ « Essai sur l'éducation et le pouvoir », Pierre Dandurand, *Sociologie et sociétés*, vol. 3, n° 2, 1971, p. 211.

La troisième critique concerne la planification institutionnelle propre à l'institution scolaire. L'école, fondée sur l'axiome que l'éducation est le résultat d'un enseignement qui « monopolise les ressources éducatives⁵¹⁸ » et les fonde sur la raison.

Notre civilisation contemporaine est encore la première à juger nécessaire de fonder sa croyance sur la raison et de donner à ce rite initiatique fondamental le nom d'éducation⁵¹⁹.

Pour Illich, la planification institutionnelle qui s'exerce à travers la mise en place de programmes scolaires (i.e. avec des « plans » et des « objectifs ») s'accorde aux impératifs de la production et impose les valeurs de la mesure et de la raison. Elle a pour effet néfaste d'étouffer l'imagination créatrice des jeunes⁵²⁰ en les réduisant à l'état de machine. Chez Illich, la peur de la réification est flagrante, il craint d'ailleurs que « les êtres et les machines se confondent bientôt⁵²¹ ». Ce dernier réitère d'autre part une des critiques artistes majeures des années 68, celle de la séparation. En effet, l'« enrôlement dans une institution monopolistique⁵²² » sépare l'institution scolaire du reste de la société, elle sépare la vie du domaine de l'éducation, l'éducation devenant sans vie et la vie sans éducation. La solution, nous y reviendrons, est pour Illich de réconcilier la vie et l'école, au même titre qu'il faut, à la même époque pour la critique artiste, réconcilier l'homme et son travail, l'art et la vie, etc.

⁵¹⁸ Ivan Illich, *La société sans école*, op. cit., p. 65.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 72.

⁵²² *Ibid.*, p. 45.

L'existence même de l'école obligatoire divise toute société en deux catégories : certaines périodes, certaines méthodes, certaines professions sont dites "académiques" ou "pédagogiques", d'autres ne le sont pas. Ainsi le pouvoir de l'école de distinguer entre deux réalités sociales est bientôt sans limites : l'éducation se situe à l'écart du monde, tandis que le monde ne possède aucune valeur éducative⁵²³.

Enfin, la dernière critique de l'institution scolaire s'attaque au rôle de socialisation et au caractère autoritaire de l'enseignant qui fabrique, en leur inculquant des normes rigides, des humains dociles, soumis à la logique du groupe. Il suffit à ce sujet de poursuivre notre lecture d'Illich pour comprendre que chez lui, le maître « en sa qualité de censeur des mœurs [...] se substitue aux parents, à Dieu ou à l'État, et se charge de l'endoctrinement, instruisant des bonnes et mauvaises façons de se comporter, non seulement à l'école, mais dans la société tout entière⁵²⁴ ». Rappelons que dans les années 68, l'enseignant constitue encore une figure d'autorité largement respectée, représentant de l'État rationnel et substitut de l'autorité paternelle. Il suffit pour s'en convaincre de lire la circulaire envoyée par le ministre français de l'Instruction publique, Jules Ferry, aux instituteurs de France en 1983. Écrite un an après la loi du 28 mars 1882 qui rend l'enseignement primaire obligatoire, cette lettre indique aux instituteurs les limites de leur action morale : le professeur est le suppléant du père de famille, il ne doit jamais faire ou dire autre chose que ce qu'un père de famille eût fait ou dit.

Vous êtes l'auxiliaire et, à certains égards, le suppléant du père de famille; parlez donc à son enfant comme vous voudriez que l'on parlât au vôtre; avec force et autorité, toutes les fois qu'il s'agit

⁵²³ *Ibid.*, p. 49.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 60.

d'une vérité incontestée, d'un précepte de la morale commune; avec la plus grande réserve, dès que vous risquez d'effleurer un sentiment religieux dont vous n'êtes pas juge.

Si parfois vous étiez embarrassé pour savoir jusqu'où il vous est permis d'aller dans votre enseignement moral, voici une règle pratique à laquelle vous pourrez vous tenir : avant de proposer à vos élèves un précepte, une maxime quelconque, demandez-vous s'il se trouve, à votre connaissance, un seul honnête homme qui puisse être froissé de ce que vous allez dire. Demandez-vous si un père de famille, je dis un seul, présent à votre classe et vous écoutant, pourrait de bonne foi refuser son assentiment à ce qu'il vous entendrait dire⁵²⁵.

Pour Illich encore, les maîtres s'identifient à des valeurs et des principes forts, ils sont investis d'une mission noble et haute qui brime toute volonté d'émancipation individuelle. « Dans les rapports maître-élève n'est respectée aucune des garanties de la liberté individuelle⁵²⁶ ». La liberté individuelle et l'émergence du sujet, voilà de quoi il est question dans presque toutes les critiques qui ciblent l'institution scolaire dans les années 68 : « la personne individuelle ne dispose plus d'aucune responsabilité », puisqu'elle l'a confiée à l'institution. Ce transfert de responsabilité, nous dit l'auteur, « est le gage de la régression sociale, en particulier quand il est conçu comme un impératif moral⁵²⁷ ». La critique artiste qui se déploie sous la plume d'Illich propose de réformer et démocratiser l'institution en plaçant le sujet apprenant et sa singularité subjective au centre. Elle propose ainsi de guider l'enfant sans faire preuve d'un autoritarisme inutile et néfaste, tout en suggérant de mettre en place un enseignement pratique, libre qui offrirait les conditions « propres à encourager la libre expérimentation des connaissances acquises, la

⁵²⁵ Circulaire du 17 novembre 1883, Adressée par M. le Ministre de l'Instruction publique Aux instituteurs, concernant l'enseignement moral et civique. Archive de l'école publique de Luc en Diois, Mairie de Luc en Diois, France.

⁵²⁶ Ivan Illich, *La société sans école*, op. cit., p. 60.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 72.

découverte personnelle⁵²⁸ ». La critique artiste privilégie l'individu et son développement personnel : on ne veut plus que les enfants soient « bien élevés », mais qu'ils soient « épanouis ». L'école ne doit pas transmettre des connaissances par « gavage », mais apprendre à raisonner et former des sujets autonomes. La nature de la formation doit donc être différente et implique la fin de la position dominante du père-professeur sur ses élèves.

Si enseignement il y a, il repose sur le rapport qui s'établit entre deux partenaires qui possèdent déjà quelques-unes des clefs qui donnent accès aux connaissances que la communauté a précédemment accumulées⁵²⁹.

Désormais, l'éducateur doit « guider » et non plus « imposer son savoir », tandis que l'éducation doit s'employer à « faire se rencontrer des partenaires égaux⁵³⁰ ». C'est en laissant l'enfant évoluer entièrement selon ses désirs que l'on parviendra à une « participation véritable⁵³¹ » à la vie quotidienne. Ce que souhaite Illich et à travers lui les penseurs de la critique artiste, c'est en fait une « désinstitutionnalisation » de l'école et une autonomisation des individus par rapport à l'autorité.

Face à l'institution scolaire, la meilleure solution de remplacement semble être, par conséquent, une sorte de réseau de communications culturelles que tout le monde pourrait utiliser, afin que ceux qui s'intéressent à une question particulière puissent entrer en rapport avec d'autres personnes qui manifestent, pour l'heure, le même intérêt⁵³².

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 47.

⁵³² *Ibid.*, p. 41.

La critique artiste s'appuie largement sur les valeurs de ce que nous avons nommé la « modernité culturelle ». Tout comme cette dernière, elle conçoit l'ordre social bourgeois comme un vaste système conformiste et répressif, un système de règles et de symboles d'oppression et de coercition qui visent à dominer, contrôler et asservir les groupes sociaux déjà défavorisés. La famille, l'Église, les partis politiques, l'école et la communauté sont autant de dispositifs collectifs qui empêchent « l'affirmation pleine et entière du principe d'individualité⁵³³ ». La critique artiste oppose l'hétéronomie de la tradition et du système à l'autonomie de l'individu, le caractère universel des normes à celui particulier, mais authentique de l'individualité. Elle cherche à renverser la logique systémique *top-bottom* constitutive de la modernité (i.e. les institutions, le droit, la démocratie qui part d'en haut et qui installe un cadre à l'action de l'acteur). À cet égard, on peut avancer que les années 68 sont libertaires et anti-institutionnelles. On observe ainsi une révolte contre les formes traditionnelles d'autorité qui touche les détenteurs du pouvoir et ce dans toutes les institutions de la société : Église, État, école, famille. En ce sens, la critique artiste s'en prend à la fois à l'autorité traditionnelle basée sur une hiérarchie quasi naturelle entre le dominant et le dominé et au modèle légal-rationnel d'autorité. La progression des pratiques démocratiques est particulièrement visible dans la radicalisation des revendications individuelles et la valorisation d'un type d'individu totalement libre, sans attaches, autonome et artiste de sa propre personne. Nous montrerons plus loin comment ces prétentions libertaires-révolutionnaires, anti-hiérarchiques et anti-traditionnelles fragiliseront les encadrements collectifs et à terme le sujet lui-même, car la liberté a un prix. Enfin, nous tenterons de déterminer si cet éclatement des encadrements collectifs a effectivement libéré l'individu ou l'a plutôt précipité dans un individualisme égotique et narcissique.

⁵³³ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *La culture-monde réponse à une société désorientée*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 51.

1.4. Déconstruction du concept de technocratie

On observe dès la fin des années 1950 l'apparition d'une contestation neuve du pouvoir qui met en cause une nouvelle forme d'autorité dite « technocratique ». Durant les années 68, cette critique de la technocratie occupera une place théorique importante avant de lentement s'effacer du paysage théorique à partir des années 1980.

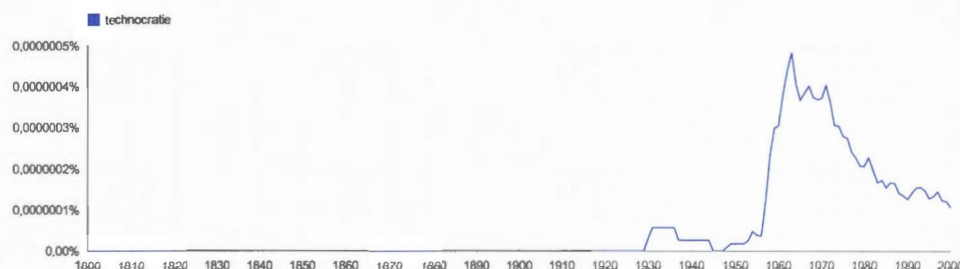


Figure 3.1.
Résultats d'occurrences Google N-gram pour « technocratie »

Les *big datas* ou grandes données recueillies par Google peuvent nous aider à visualiser le nombre d'occurrences du terme technocratie à travers des centaines de milliers de livres. Sur le graphique Google N-gram⁵³⁴, on constate aisément que le terme connaît une inflation brutale dans la

⁵³⁴ Ngram est un outil heuristique développé par Google qui découle directement de Google Books, le projet de numérisation de « tous les livres du monde ». Il permet de visualiser sous forme de graphiques les fréquences d'apparition de mots ou de suites de mots dans les livres numérisés par le projet Google Books (plus de 15 millions de livres soit 11 % des livres publiés depuis 1473). Bien qu'il s'agisse d'un outil d'une richesse incomparable, il convient de signaler les limites de l'outil. D'une part, les résultats manquent cruellement de contextualisation, les données sont brutes, les expressions sont ôtées de leur contexte. Jean-Baptiste MICHEL et al., "Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books", *Science magazine*, published online on "Sciencexpress", 16 December 2010.

deuxième moitié des années 1950 et atteint son apogée peu après 1960. Si dans les années 1960, le mot technocratie est encore largement utilisé, son déclin s'amorce dès le début des années 1970 et se poursuit lentement, mais sûrement jusqu'à aujourd'hui. Le politologue Jean Meynaud écrit à ce sujet dans un article publié dès 1960 :

[...] au cours des derniers mois, les références à la technocratie sont devenues de plus en plus nombreuses. L'emploi de cette notion pour expliquer la situation présente, a pris valeur de rite : on l'observe aussi bien dans les dissertations d'ambition scientifique que dans les polémiques d'intention partisane⁵³⁵.

En effet, le terme sera largement utilisé dans le débat politique à la fois comme paradigme critique des États totalitaires, mais également de l'entreprise capitaliste taylorisée et plus généralement des démocraties occidentales. À cet égard, la technocratie sera souvent dénoncée par la critique artiste comme le reflet et le système de l'idéologie bourgeoise qui s'appuie sur la science et la raison pour promouvoir la spécialisation technicienne des tâches. Ce paradigme de la critique de la technocratie supplantera un temps celui de la critique anticapitaliste qui, on l'a vu, se trouve en panne théorique devant l'augmentation des niveaux de vie pendant les Trente Glorieuses. Jean Meynaud, dont le texte porte expressément sur la notion de technocratie, écrit encore que même si le concept a des justifications solides, il renvoie à un ensemble de définitions plus ou moins disparates :

L'audience dont bénéficie actuellement la notion de technocratie a des justifications solides. Même si on en abuse, elle correspond à

⁵³⁵ Jean Meynaud, *Qu'est-ce que la technocratie?* », *Revue économique*. Volume 11, n°4, 1960. pp. 497-526.

des faits observables. En dépit d'interprétations résolument optimistes, c'est un phénomène dont plusieurs conséquences semblent redoutables. Mais un trait frappe la discussion de stérilité : les controverses, extrêmement étendues, sur le contenu et le sens de cette catégorie. L'incertitude est générale : dans les réunions scientifiques, par exemple, on a le sentiment qu'il existe autant de conceptions de la technocratie que de participants⁵³⁶.

Dans le discours des années 68, le phénomène technocratique est entendu comme étant le résultat de l'extension presque universelle de la rationalisation technique, extension qui conduit à l'autonomisation, voire à l'hégémonie du système technicien qui tend à marquer tous les secteurs de la vie sociale. On observe ainsi une intrusion de la technique dans tous les domaines de la vie économique et sociale ainsi qu'une accélération de la division des tâches et des savoirs en pratiques de plus en plus spécialisées. Plus aucune activité humaine ne semble échapper à l'impératif technique : la technique de l'homme annonce une nouvelle médecine et une nouvelle pédagogie, la technique mécanique s'inscrit dans le procès du travail, la technique économique aménage et planifie la production, tandis que la technique de l'organisation renvoie aux transformations qu'ont subit la bureaucratie et l'administration moderne sous l'influence du progrès technologique. Le point commun entre toutes ses techniques : s'appuyant sur la rationalité instrumentale, elles sont orientées en fonction des fins avec comme clé la recherche du meilleur moyen dans tous les domaines.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 497-526.

1.4.1. Le règne des techniciens et des planificateurs

La technocratie dans une société du savoir ultra-spécialisé apparaît comme la marque de l'autonomisation du système technicien, elle se caractériserait à cet égard par l'émergence d'une nouvelle classe dominante composée de spécialistes et de techniciens rompus aux nouvelles techniques de gestion et de production : cadres, ingénieurs, sociologues... Dans son ouvrage *Vers la société post-industrielle*, Daniel Bell décrit l'émergence de cette nouvelle classe professionnelle éduquée qui se substitue progressivement à la classe ouvrière en accédant aux postes de direction grâce à ses compétences techniques. Précurseur des études sur la société postindustrielle, Bell décrit trois stades de production : préindustriel, industriel et postindustriel. Le premier stade, la société paysanne et féodale, est fondé sur le travail humain, puis le second, celui de la société capitaliste, sur les machines et le travail humain qui produit une vaste classe ouvrière. Enfin, le stade postindustriel est fondé sur l'information et la connaissance, la classe dominante y est celle des ingénieurs, des techniciens et des spécialistes. Douze ans auparavant, Herbert Marcuse avait déjà entrevu cette possibilité d'une domination par une administration de spécialistes et de techniciens, ceux-ci prenant même le pouvoir aux dirigeants et aux possédants capitalistes :

La domination prend l'aspect d'une administration. Les dirigeants et les possédants capitalistes perdent leur fonction d'agents responsables : ils ne sont plus que des bureaucrates dans l'appareil du grand capital. La vaste hiérarchie des comités de direction et d'administration va au-delà de toute entreprise particulière, pénètre dans le monde du laboratoire scientifique et de l'institut de recherches, du gouvernement et de l'intérêt national, faisant disparaître, derrière une façade d'objectivité rationnelle, les vrais agents d'exploitation⁵³⁷.

⁵³⁷ Herbert Marcuse, op cit, p. 57.

La critique de la technocratie prend donc des formes relativement variées, elle touche à la fois la critique de la technocratie d'État, celle de l'entreprise capitaliste, et plus généralement de toute forme de spécialisation des sphères de connaissance ou de production. Comme l'explique Pierre Rosanvallon, cette nouvelle classe dirigeante appuie son pouvoir sur le langage.

[...] l'utilisation systématique d'un langage spécialisé devenant une forme d'exercice du pouvoir : le médecin s'abritera derrière un langage incompréhensible pour le patient, afin de maintenir ses distances et d'établir un rapport de subordination; l'ingénieur imposera ses choix aux travailleurs par un langage inaccessible, l'économiste rendra ses décisions incontestables par la mise en œuvre de quelques équations savantes, etc. Lutter pour la démocratie, c'est démasquer le faux savoir spécialisé qui n'est qu'un mode de domination sociale. Le langage est souvent devenu la forme la plus subtile du pouvoir dans la société. Le pouvoir se nourrit d'informations utiles et il ne restitue, quand il y est contraint, que des informations brouillées par le langage spécialisé et rendues inassimilables dans leur volume⁵³⁸.

1.4.2. Dessaisissement de l'homme politique par les techniciens

Dans le même article de 1960, Jean Meynaud explique que le point de vue généralement adopté comme point de départ pour penser la notion de technocratie est « l'octroi à la communauté technicienne d'une emprise croissante dans la conduite des affaires publiques⁵³⁹ ». La technocratie renverrait ainsi non à une réalité conceptuellement isolable, mais à ses conséquences, c'est-à-dire l'affaïssement de la volonté des autorités politiques sous la gouverne des spécialistes et de la haute administration. Ce

⁵³⁸ Pierre Rosanvallon, *L'âge de l'autogestion*, op. cit., p. 133.

⁵³⁹ Jean. Meynaud, *Qu'est-ce que la technocratie*, op. cit., p. 497-526.

point de vue met bien en évidence une peur croissante des années 68, soit la pénétration de la technocratie dans l'appareil gouvernemental et sa conséquence funeste pour la démocratie : le dessaisissement de l'homme politique au profit du technicien et la prise en main par ce dernier des affaires publiques et collectives. On redoute que les experts, guidés par des modèles scientifiques de production, soient directement responsables du pouvoir et que l'économique, l'industriel et le rationnel prennent le pas sur le politique. On décèle, en filigrane de l'analyse de Jean Meynaud, la peur d'une décadence du système parlementaire et d'une « dépolitisation » des grands problèmes de la vie nationale sous l'influence de la technocratie bureaucratique. Le souci d'une annulation de la politique par la technique, explique Meynaud, est un thème qui jouit aujourd'hui d'une assez large audience.

1.4.3. L'héritage de Saint-Simon

Les analyses des années 68 expliquent le phénomène technocratique comme la rencontre entre les mondes techno-industriels, scientifiques et politiques – avec en arrière-fond, le spectre d'une disparition de la politique au profit d'une société réglée par la science et la raison. Devant ce constat, Saint-Simon fait figure de référence idéale. Rosanvallon décrit d'ailleurs l'idéologie positiviste saint-simonienne en ces mots :

[...] caractérise aujourd'hui la technocratie qui rêve de rationaliser tous les choix, d'institutionnaliser les conflits, d'aseptiser la démocratie, de tout réduire à des recettes d'organisation "scientifique"; elle trouve sa formulation lumineuse dans le fameux "*one best way*" de Taylor⁵⁴⁰.

⁵⁴⁰ Pierre Rosanvallon, *L'âge de l'autogestion*, op. cit., p. 24.

L'entreprise saint-simonienne, on s'en souvient, consiste à poser les bases d'une réorganisation de la société dans le cadre de l'esprit scientifique et spéculatif amorcé par des penseurs comme Bacon, Descartes et Galilée. Saint-Simon prône le passage du régime arbitraire au régime libéral et industriel, une transition socio-historique qui annonce en même temps le passage du régime gouvernemental au régime administratif ou industriel. Saint-Simon annonce le dépassement de la politique par la raison, le savoir, l'industrie et l'administration. Saint-Simon, selon la formule consacrée, entend substituer l'administration des choses au gouvernement des hommes; cela ne signifie pas qu'il soit nécessaire d'abandonner la réflexion sur la conduite des hommes et de la société, mais plutôt qu'il faut désormais faire confiance à la valeur du raisonnement expérimental et technique pour résoudre les problèmes sociaux. Saint-Simon veut appliquer à la politique les qualités de rigueur et de fiabilité qu'il reconnaît à la science et ainsi assurer la prééminence de l'économique et de l'industriel sur le politique. En fixant comme but à la société « la séparation de la politique scientifique, basée sur des séries coordonnées de faits historiques généraux, d'avec la politique métaphysique, fondée sur des suppositions abstraites plus ou moins vagues et plus ou moins creuses qui ne sont qu'une nuance de la théologie⁵⁴¹ », Saint-Simon résume l'ensemble de l'organisation sociale et politique à la planification économique. « Avec Saint-Simon, les technocrates et les révolutionnaires communieront dans la même certitude de l'avènement prochain d'une société réglée par la science et la raison⁵⁴² ».

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 23.

1.4.4. La critique artiste de la technocratie

Dans les années 68, la critique artiste de la technocratie prend pied dans le courant issu de l'école de Francfort et que l'on qualifie de nouvelle gauche, chez des auteurs comme Marcuse (*L'homme unidimensionnel*, 1964) et Habermas (*La science et la technique comme idéologie*, 1968), mais aussi plus largement chez des penseurs se réclamant de la pensée situationniste (Raoul Vaneigem, 1992), libertaire et contre-culturelle. En France, la critique de la technocratie trouve une tribune dans la revue *Esprit*, elle aussi organe de la nouvelle gauche, avec des auteurs comme Rosanvallon, Touraine, Gorz, Castoriadis, Lefort, Ellul... La critique artiste reprend à son compte l'héritage de la critique de la raison instrumentale formulée par Adorno et Horkheimer ainsi que de la critique de la technique formulée par Heidegger dans *La question de la technique*. Il s'agit en particulier d'une critique de la domination de la raison instrumentale et calculatrice dont la physique galiléenne constituerait le fondement, et qui trouverait son application privilégiée dans le système de production. La raison étendue en « système technocratique » imposerait partout une organisation de la production et de la consommation qui passe obligatoirement par « le contrôle, la planification, la rationalisation de la vie quotidienne⁵⁴³ ». Theodore Roszak, historien et professeur à l'Université de Californie, mais aussi acteur important du mouvement contre-culturel, décrit dans les années 68 la technocratie comme un « système social où une société industrielle atteint le sommet de son intégration 'organisationnelle', ou encore l'idéal auquel songent d'ordinaire les hommes lorsqu'ils parlent de modernisation, de rationalisation, de planification⁵⁴⁴ ».

⁵⁴³ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, op. cit., p. 271.

⁵⁴⁴ Theodore Roszak, *Vers une contre-culture réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Stock, 1970, p. 19.

Le concept de technocratie décrit, dans une optique romantique, un processus de rationalisation du monde qui contamine toutes les sphères de la vie vécue. L'État, la société, le travail, rien n'échappe au règne de la science, de la comptabilité et de la bureaucratie. Le meilleur moyen de lutter contre ces forces aliénantes demeure encore de s'en débarrasser complètement. Cette critique s'inscrit dans la continuité idéologique de celle tenue par les acteurs du romantisme en réaction à la philosophie des Lumières et à un monde en plein processus d'industrialisation. Les romantiques comme Hamann, Novalis et Herder, critiquaient vertement les conséquences de ces transformations et plus particulièrement le processus de dépoétisation qu'engendrait un mode de vie fondé sur le matérialisme et le rationalisme. La dénonciation de la négation des potentialités individuelles par le système est aussi une composante essentielle de l'expressivisme marxien qui cherche à rendre possible l'émergence de possibilités d'individuation écrasées par la société bourgeoise. Un des slogans à la mode des événements de Mai 68 sera d'ailleurs « L'humanité ne sera heureuse que le jour où le dernier bureaucrate aura été pendu avec les tripes du dernier capitaliste⁵⁴⁵ ». La technocratie dessine pour Theodore Roszak un monde conçu comme une horloge, soit l'archétype du système de production ordonné et mécanique. Cette image de l'horloge, issue de la tradition mécaniste a, on l'a vu, particulièrement alimenté l'imaginaire romantique qui en a fait un symbole de l'organisation rationnelle du monde portée par la philosophie des Lumières. À ce sujet, les philosophes français Luc Ferry et Alain Renaut, dans leur livre *La pensée 68* (1985), invitent le lecteur à relire les textes et les brochures parus dans les années 68 pour se rendre compte de la prégnance d'une dichotomie théorique souvent thématifiée entre l'homme et le système.

⁵⁴⁵ René Viénet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968, p. 75.

[...] l'insistance [...] est constante pour dénoncer l'engrenage du système », pour dénoncer la transformation des individus en « rouages qui assurent le fonctionnement de la société ». Si la révolution y prend souvent la figure de la désintégration (de l'université, de la société), c'est assurément au sens où il s'agit, pour le révolutionnaire, de faire exploser le monde ancien, mais aussi par référence au refus de se laisser "intégrer" dans ce qui nierait son individualité⁵⁴⁶.

La technocratie est pour Theodore Roszak un nouvel « impératif culturel⁵⁴⁷ », un impératif jamais remis en question ayant pour but de « ramener la vie à un niveau accessible à l'expertise technique⁵⁴⁸ ». Selon le mode de réflexion technocratique, largement inspiré des prophéties de Saint-Simon, tous les besoins vitaux humains trouvent une réponse technique; si un problème n'a pas de solution technique, cela ne peut être qu'un faux problème. Pour Roszak, la technocratie est l'héritière d'une tradition du logos et de la méthode analytique pensés comme fondement de la connaissance. Dans la plus pure tradition de la critique artiste, Roszak ne manque pas d'opposer cette pensée rigide et bornée à l'imagination et à la création artistique qui stimulent, elles, d'autres modes de réflexion. La créativité, l'affectivité, la liberté et l'imagination servent de moyens de résistance à la réification et au désenchantement conduits par la technocratie. Illich, qui chante la nouvelle pédagogie, abonde naturellement dans le sens de Roszak :

[I]l est donc grand temps de conduire une recherche à contre-courant sur la possibilité d'utiliser la technologie, afin de créer des institutions au service des interactions personnelles, créatrices et autonomes et de permettre l'apparition de valeurs qui ne puissent pas être soumises aux règles des technocrates⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ Luc Ferry et Alain Renaut, *La pensée 68*, Paris, Gallimard, 1985, p. 16.

⁵⁴⁷ Theodore Roszak, *Vers une contre-culture*, op. cit., p. 22.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁴⁹ Ivan Illich, *Une société sans école*, op. cit., p. 12.

Dans un tract distribué en mars 1968 intitulé *Pourquoi des sociologues?*⁵⁵⁰ cosigné par Daniel Cohn-Bendit, Jean-Pierre Duteil, Bertrand Gérard et Bernard Granautier, on retrouve des traces évidentes de ce rejet de la technocratie et de la « modernisation », encore une fois associées à la planification, la rationalisation et la production de biens de consommation selon les besoins du capitalisme organisé. L'objet du tract consiste essentiellement à « éclairer les étudiants sur la fonction sociale de l'université », en particulier celle de la sociologie. Il s'agit, derrière l'hypocrisie de l'objectivité scientifique, de « démasquer les fausses contestations, éclairer la signification généralement répressive du métier de sociologue, et dissiper à ce sujet les illusions ». Le tract s'attache à mettre à jour la véritable idéologie qui animerait la sociologie et les sciences humaines depuis l'expérience d'Elton Mayo à Hawthorne aux États-Unis. Ce dernier avait en effet démontré que les résultats d'une expérience impliquant des personnes ne sont pas exclusivement dépendants des facteurs expérimentaux, mais également au fait que les sujets ont conscience de participer à une expérience. En pointant l'importance des phénomènes affectifs dans les groupes, Elton Mayo avait suggéré de réguler les relations humaines afin d'améliorer la productivité des travailleurs. Pour les auteurs du tract, la ruse de Mayo trahit toute la duplicité de la sociologie « toujours plus lié[e] à la demande sociale d'une pratique rationaliste au service des fins bourgeoises : argent, profit, maintien de l'ordre ». Le texte dénonce les sociologues comme étant les chiens de garde du système, des technocrates commissaires de la bureaucratie industrielle et étatique, mais plus largement de l'idéologie du progrès et de la rentabilité, des impératifs économiques et des « lois de la science ». Ces derniers trouveraient désormais leur raison d'exister dans une transformation des mentalités des grands dirigeants industriels qui font désormais appel aux sciences sociales, à l'empirisme et à

⁵⁵⁰ Dominique Dammame, *Mai Juin 68*, Éditions de l'Atelier, Paris, 2008, p. 257.

la collecte « scientifique » des données pour la solution des problèmes humains dans l'entreprise. La fonction du système universitaire est de produire le savoir au service de la croissance, c'est-à-dire de permettre « l'organisation, la rationalisation et la production de marchandises humaines sur mesure pour les besoins économiques du capitalisme organisé⁵⁵¹ ». La sociologie, explique encore le tract, est le signe de l'envahissement du rationalisme, pire, elle rend possible le changement des mentalités nécessaire pour se familiariser avec le « monde du raisonnement abstrait⁵⁵² ».

Chez les "espoirs" de la sociologie française, le jargon parsonien et le culte des statistiques (enfin un terrain scientifique!) sont la clé de tous les problèmes. L'étude de la société a réussi ce tour de force de dépolitiser tout l'enseignement... c'est-à-dire de légaliser la politique existante. Et tout cela joint à une collaboration fructueuse avec les ministères et technocrates cherchant à former leurs cadres, etc.⁵⁵³

La critique artiste du concept de technocratie met particulièrement en évidence la peur quasi paranoïaque d'une frange de la population à l'encontre de ce qui apparaît comme une rationalisation de l'ensemble de la société : rationalisation scientifique, industrielle, bureaucratique, éducative, politique, etc. Cette rationalisation sans limites conduirait inévitablement à une sorte de « conditionnement généralisé » dans une société totalement réglée par la science et la raison. Le concept marcusien d'« unidimensionnalité » de la société industrielle moderne connaît à ce propos un certain succès, il sera employé par des auteurs aussi éloignés théoriquement qu'Alain Touraine et Raoul Vaneigem.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 257

⁵⁵² *Ibid.*, p. 257

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 257

La révolte contre "l'unidimensionnalité" de la société industrielle gérée par les appareils économiques et politiques ne peut pas éclater sans comporter des aspects "négatifs", c'est-à-dire sans opposer l'expression immédiate des désirs aux contraintes, qui se donnaient pour naturelles, de la croissance et de la modernisation⁵⁵⁴.

Et quel lyrisme encore dans les massacres d'Auschwitz quand on les compare aux mains glacées du conditionnement généralisé que tend vers la société, future et si proche, l'organisation technocratique des cybernéticiens!⁵⁵⁵

La critique artiste dénonce les conséquences de cette unidimensionnalité de la société technocratique qui aliène le sujet, l'enferme dans ses fonctions et limite ses potentialités, sa créativité et son autonomie. L'organisation technocratique, écrit encore Raoul Vaneigem,

[...] hausse la médiation technique à son plus haut point de cohérence. [...] Les médiations usurpées séparent l'individu de lui-même, de ses désirs, de ses rêves, de sa volonté de vivre; ainsi s'accrédite la légende selon laquelle nul ne peut se passer d'elles ni de ce qui les gouverne. Où le pouvoir échoue à paralyser par les contraintes, il paralyse par suggestion : en imposant à chacun des béquilles dont il s'assure le contrôle et la propriété. Somme de médiations aliénantes, le pouvoir attend du baptême cybernéticien qu'il le fasse accéder à l'état de totalité. Mais il n'y a pas de pouvoir total, il n'y a que des pouvoirs totalitaires. On ne sacralise pas une organisation avec le ridicule de ses prêtres⁵⁵⁶.

Afin de contrer ce piège de la technocratie et de la rationalité industrielle, Pierre Rosanvallon ne voit qu'une seule solution : « redonner sa place au

⁵⁵⁴ Alain Touraine, *Le mouvement de mai*, op. cit., p. 224.

⁵⁵⁵ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, op. cit., p. 270.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 109.

savoir produit par l'expérience⁵⁵⁷ ». L'expérience contre la raison : Rosanvallon, on le verra, s'inscrit dans la plus pure tradition romantique de la critique artiste.

La deuxième grande matrice au cœur de la critique artiste antitechnocratique est celle des structures de savoir-pouvoir et d'autorité. Dans le livre qu'il publie dès 1968 sur le mouvement de Mai, le sociologue Alain Touraine repère déjà l'apparition au cœur de la société d'une contestation neuve du pouvoir⁵⁵⁸ visant la technocratie étatique et gestionnaire. Pour l'historienne Luisa Passerini, professeure à l'Université de Turin, il y a au centre de cette contestation une profonde critique des structures de savoir qui attaque l'autorité du détenteur de ce dernier : l'expert. Cette critique peut encore être analysé comme un rejet de toute forme de position systémique puisque l'expert incarne la grande figure de l'intellectuel qui va structurer, à partir des logiques instituées, les comportements et les interactions sociales.

[...] 1968 not only disputed the hierarchies and power relations in the institutions whose task was to impart knowledge (for example, by exposing and attacking the links of university organization with the needs of industrial production, including military needs); it also criticized the rapport between the individual and the group in scientific research, as well as specialization treated as an end in itself, the internalization of authority as a criterion for learning, the divisions between sciences, and the disparities in classification and power between subjects of knowledge⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ Pierre Rosanvalon, *op. cit.*, p. 130

⁵⁵⁸ Alain Touraine, *op. cit.*

⁵⁵⁹ Luisa Passerini, *Utopia and Desire, Thesis Eleven*, 2002, p. 13.

Cette critique peut être analysée, presque cinquante ans plus tard, comme une critique démocratique qui vise à affirmer la légitimité de chacun à prendre le contrôle de sa vie à l'encontre des détenteurs de pouvoir institutionnel et technicien – l'homme avant la machine. Contrairement à certaines visions communes, la contestation de l'autorité institutionnelle n'entraîne pas la fin du lien social, dont les formes manifestes seraient la violence et les incivilités croissantes. On assiste plutôt, depuis une quarantaine d'années, à l'émergence de nouvelles formes d'autorité, fondées sur une régulation plus souple, et basées sur la négociation entre les individus.

1.5. La critique artiste du travail

Dans les années 1960, la rationalisation de l'organisation productive semble s'intensifier; parallèlement, les publications dénonçant l'aliénation et la déshumanisation du travail dans les expériences ouvrières se multiplient. Ces critiques dénoncent aussi la déqualification du travail, en particulier celui des ouvriers spécialisés (les O.S.) qui se sentent de plus en plus menacés et déclassés par le machinisme grandissant et les nouvelles techniques de gestion. Les critiques s'attaquent à l'aspect qualitatif du travail, elles demandent d'enrichir les tâches, de promouvoir l'autonomie au travail et d'instituer des formes d'encadrement non autoritaires. La critique artiste s'attaque à l'organisation hiérarchique et bureaucratique du travail parcellisé, mais aussi plus largement au système moral qui soutient le monde du travail, une organisation jugée trop pyramidale et pas assez libérale. Des tracts distribués par des militants parisiens proches du mouvement Provo à la fin des années 1960 rendent compte de ces critiques :

- Abolir la contrainte morale dans le travail. [...].
- Faire comprendre à l'homme du XX^e siècle qu'il ne doit pas travailler comme son ancêtre de l'âge de pierre. Il est nécessaire de réduire le temps de travail.
- Donner à la démocratie tout son sens par la liberté d'expression, la liberté d'opinion, la liberté de la presse.
- Mettre fin à la discrimination raciale.
- Instaurer l'éducation sexuelle dans les écoles à partir de l'âge de 14 ans.
- Ramener le service militaire de seize à douze mois.
- Faire des efforts accrus en faveur de la jeunesse : construire des stades, des maisons de la culture, des salles de réunion, des bibliothèques, des foyers.
- Établir une confédération mondiale des peuples par la disparition des frontières et l'abolition de la notion de nationalité⁵⁶⁰.

La littérature managériale, loin de prendre le bord du patronat, évolue et se réinvente en adoptant une partie de cette critique : elle met l'accent sur la nécessité d'aplanir les structures hiérarchiques et de favoriser la réalisation de soi. Elle soutient aussi que le management doit encourager la prise de parole des employés pour mieux les impliquer dans la réussite de l'entreprise; une entreprise que l'on devra désormais penser comme un projet collectif, une équipe d'égaux. Pour Ève Chiapello (1998), la critique artiste du travail est d'abord et avant tout une critique du management qui trouve ses sources dans les prémisses du taylorisme. Elle développe cette idée dans sa thèse de doctorat présentée en 1994 et qui deviendra l'ouvrage *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*. Dans ce texte, elle expose le fait que les premières techniques de management du début du XX^e siècle reposent sur les principes bourgeois du calcul, de la

⁵⁶⁰ Francis Attard, « Noir et Blanc » Qui sont ces « provos » de Paris. Cité par Nicolas Pas, Images d'une révolte ludique, dans *Revue Historique*, 2005, n° 634, Éditions P.U.F, p 343-373.

programmation, de la rationalisation des tâches et de la planification, bref que ce sont des techniques qui tentent d'encadrer rationnellement les comportements humains au travail. L'école classique du management associée au nom de l'ingénieur américain Frederick Winslow Taylor promeut une rationalisation du fonctionnement de l'entreprise qui passe par une recomposition et une spécialisation des tâches, la généralisation du chronométrage sur les chaînes d'assemblage (i.e. mesure précise du temps élémentaire associé à chacune d'elles), la création de bureaux d'étude, la spécialisation par exécution de tâches élémentaires et la lutte contre la flânerie ouvrière. En 1908, Henry Ford, qui accordait déjà une large place à la mise en œuvre des principes de l'organisation scientifique du travail (O.S.T.), implante le travail des ouvriers sur convoyeur communément appelé travail à la chaîne. Il racontera avoir eu l'idée d'un tel dispositif lors d'une visite des abattoirs de Chicago. Le travail à la chaîne, forme de sophistication du taylorisme, va révolutionner le travail et augmenter la productivité et incarnera à lui seul l'esprit des temps modernes qui s'impose au début du XX^e siècle. Ford instaure par ailleurs une politique des salaires qui assure à chacun une rémunération proportionnelle à ses réalisations (prime de rendement), ce qui aura pour effet de grandement améliorer le pouvoir d'achat de ses ouvriers – lesquels constituaient, selon Ford lui-même, ses premiers clients. Selon Ève Chiapello, « on peut conter l'histoire du management comme celle d'une sophistication permanente des moyens de maîtriser ce qui se passe dans l'entreprise et son environnement⁵⁶¹ ». En effet, jusqu'au milieu des années 1920, le développement de l'organisation scientifique du travail reste dans une phase d'essais et erreurs, pour s'accélérer entre les années 1930 et 1960, avant de faire face à la contestation et de trouver son point de rupture. En ce sens, durant plus de trente ans, les théories du management vont mettre l'accent sur le contrôle et la discipline

⁵⁶¹ Ève Chiapello, *Artistes versus managers*, op. cit., p. 48.

des environnements de travail humain, la comptabilité et la mesure de l'efficacité afin d'augmenter les rendements et de réduire les coûts. Dans *Les principes de la direction scientifique des entreprises*, Taylor explique que son entreprise est guidée par un souci constant d'efficacité au moyen d'un couplage optimal entre l'homme et la machine. Le management, explique encore Ève Chiapello, «est né dans l'entreprise capitaliste pour en favoriser le progrès, mais il se présente avant tout comme un ensemble de réflexions et d'outils permettant de rationaliser le fonctionnement des organisations sans que le but de maximisation du profit lui soit indissociablement lié⁵⁶² ». C'est d'ailleurs contre cet aspect rationnel que porteront les critiques du management : on reprochera à Taylor et Ford de traiter les hommes comme des machines dans le seul but d'améliorer leur rendement et la productivité. L'OST sera condamnée à la fois par la critique « qualitative » du travail pour avoir largement négligé le facteur humain, mais aussi par les faits : baisse de rendement, augmentation de l'absentéisme, augmentation du temps de travail, apparition de conflits avec la hiérarchie, « coulage » (i.e. augmentation des déchets, gaspillage de l'énergie et des matières premières...). Le film *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin, est une satire du travail à la chaîne et de la société moderne productiviste qui met particulièrement en évidence une des peurs grandissantes des années 1920 et 1930, soit celle de voir l'individu être progressivement réduit à l'état de rouage ou de mécanisme par la machine industrielle. La métaphore de l'homme machine chère à La Mettrie, ainsi que sa conception d'une mécanique humaine n'est pas loin du projet scientifique, sans n'être toutefois pas ici conçue comme tel, mais plutôt comme le résultat d'un processus d'aliénation. L'OST est perçue comme une volonté de maîtrise qui s'étend des machines jusqu'au personnel par des techniques de contrôle social qui

⁵⁶² *Ibid.*, p. 57.

soumettent l'ensemble des activités sociales sur le lieu de travail à une rationalisation orientée vers une fin.

Toujours selon Chiapello, ces techniques s'opposent point pour point aux valeurs défendues par la modernité artistique, valeurs qui reposent sur l'inspiration et la gratuité du geste créateur de l'artiste. Elle émet d'ailleurs à ce sujet l'hypothèse que la modernité artistique s'affirmerait à la fin du XIX^e siècle en réaction au processus de rationalisation du travail. Dans les années 68, cette critique artiste de la modernité prend une nouvelle dimension et s'actualise « sous la forme d'une critique du management et de celui qui l'incarne » : le manager. Ce dernier, écrit Chiapello hérite de « l'hostilité qu'attirait le bourgeois en son temps⁵⁶³ ». Cette critique « qualitative » du travail est largement inspirée de la « critique expressiviste » du travail qu'avait formulée le jeune Marx et qui fait de l'art le modèle du travail non aliéné. On se souvient que Marx entretient un rapport ambigu avec le travail qui peut être, selon les modes de production, libérateur ou aliénant. Pour ce dernier, le travail est la valeur suprême, l'homme transforme la nature, se transforme et s'accomplit par la production d'une œuvre. Toutefois, pour Marx, la division du travail, en défaisant le lien organique qui liait le travailleur et son objet, a réduit le travailleur au rang de force de travail abstraite sans lien avec le produit final de son travail. Cette séparation du travail productif (aliéné) et créatif (libre) a créé une brèche immense dans la société en séparant le registre du travail de celui de l'art. La création, au lieu d'être au fondement de toutes les activités productives humaines, est devenue un domaine séparé dans la société bourgeoise marchande que l'on a appelé le monde de l'art. Raoul Vaneigem s'inspire grandement de Marx dans les années 68 quand il explique que le but du management et du travail productif

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 46.

est d'affaiblir biologiquement le travailleur⁵⁶⁴ et de rendre antagonistes le besoin de créer et celui de produire.

[Le travail] a pour mission d'affaiblir biologiquement le plus grand nombre des hommes, de les châtrer collectivement et de les abrutir afin de les rendre réceptifs aux idéologies les moins prégnantes, les moins viriles, les plus séniles qui furent jamais dans l'histoire du mensonge⁵⁶⁵.

Vaneigem réitère aussi la position marxienne qui fait de l'art une vérité utopique de l'homme et un agent de la protestation contre le capitalisme. Pour la critique artiste, le travail artistique est conçu comme le modèle du travail non aliéné, un travail qui permet à l'individu de s'accomplir humainement sans que son action ne soit transformée en un moyen d'obtenir un gain.

Dans une société industrielle qui confond travail et productivité, la nécessité de produire a toujours été antagoniste au désir de créer. Que reste-t-il d'étincelle humaine, c'est-à-dire de créativité possible, chez un être tiré du sommeil à six heures chaque matin, cahoté dans les trains de banlieue, assourdi par le fracas des machines, lessivé, tué par les cadences, les gestes privés de sens, le contrôle statistique, et rejeté vers la fin du jour dans les halls de gares, cathédrales de départ pour l'enfer des semaines et l'infime paradis des week-ends, où la foule communie dans la fatigue et l'abrutissement? De l'adolescence à l'âge de la retraite, les cycles de vingt-quatre heures font succéder leur uniforme émiettement de vitre brisée : fêlure du rythme figé, fêlure du temps-qui-est-de-l'argent, fêlure de la soumission aux chefs, fêlure de l'ennui, fêlure de la fatigue. De la force vive déchiquetée brutalement à la déchirure béante de la vieillesse, la vie craque de partout sous les coups du travail forcé. Jamais une civilisation n'atteignit à un tel mépris de la vie; noyée dans le dégoût, jamais une génération

⁵⁶⁴ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir vivre... Op. cit.*, p. 71.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 71.

n'éprouva à ce point le goût enragé de vivre. Ceux qu'on assassine lentement dans les abattoirs mécanisés du travail, les voici qui discutent, chantent, boivent, dansent, baisent, tiennent la rue, prennent les armes, inventent une poésie nouvelle. Déjà se constitue le front contre le travail forcé, déjà les gestes de refus modèlent la conscience future. Tout appel à la productivité est, dans les conditions voulues par le capitalisme et l'économie soviétisée, un appel à l'esclavage⁵⁶⁶.

Outre l'aspect qualitatif du travail, la critique artiste manifeste aussi naturellement des préoccupations démocratiques, s'attaquant à l'autoritarisme et aux structures hiérarchiques du travail. De l'ouvrier à l'ingénieur, de l'hôtesse d'accueil au chef de projet, on tente de redéfinir le travail afin d'obtenir des marges d'action accrues pour les salariés.

1.6. Critique de la répression instinctuelle

En 1968, *L'homme unidimensionnel* connaît un énorme succès dans le monde intellectuel et étudiant, il permet aussi de remettre au goût du jour un autre texte majeur de Marcuse publié treize ans plus tôt : *Éros et civilisation*, une oeuvre qui se voulait une synthèse entre le travail de Karl Marx et de Sigmund Freud. Depuis quelques années déjà, ce qu'on appelle désormais le freudo-marxisme, connaît un succès grandissant, notamment chez les nouvelles générations. Ces dernières ont lu les écrits du psychiatre et psychanalyste d'origine autrichienne Wilhelm Reich qui devient presque instantanément une figure emblématique de la « révolution sexuelle », et ce même s'il est décédé dix ans plus tôt dans un pénitencier américain. Son oeuvre a connu un parcours des plus chaotiques : mise au bûcher par l'Allemagne nazie, elle a été peu lue des milieux universitaires et

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 68-69.

psychanalytiques, suite à son exclusion (secrète) de l'Association psychanalytique internationale en 1934, et elle sera redécouverte par les étudiants anti-autoritaires allemands qui vont s'attacher après la Seconde Guerre mondiale à le réhabiliter en réimprimant ses textes. En France, des militants d'extrême gauche traduiront à leur tour l'essentiel de son œuvre dans des éditions plus légitimes qui participeront à populariser ses principaux thèmes. « Lisez Wilhelm Reich et faites ce qu'il dit », peut-on lire sur les murs de Paris. Marcuse et Reich sont deux auteurs majeurs de la critique artiste et de la révolution sexuelle, notamment parce qu'ils introduisent dans le marxisme et le projet révolutionnaire une dimension érotique ignoré ailleurs. La rupture par rapport aux doctrines de Freud et de Marx leur permettra de définir la culture à la fois comme exploitation de classe et répression instinctuelle de la population et d'amalgamer la rébellion hédoniste personnelle et la lutte émancipatrice des « opprimés ».

1.6.1. La répression instinctuelle de la population

L'idée de répression instinctuelle de la population est un des concepts fondamentaux du neurologue autrichien et pionnier de la psychanalyse Sigmund Freud, énoncé dès 1929 dans *Malaise dans la civilisation*. Freud y émet l'idée que la culture se construit en opposition aux pulsions individuelles et donc du coup, limite la liberté et les plaisirs égoïstes. Freud décrit l'état naturel de l'homme comme un espace de liberté où s'expriment sans retenue tous nos instincts primaires libidineux et destructeurs. Instinctivement, le sujet s'oppose à la réalité extérieure contraignante et recherche le plaisir en agissant en fonction de ses pulsions instinctives (i.e. principe de plaisir). Toutefois l'homme ne peut pas vivre dans cet état de nature sans courir à sa perte, il doit trouver une solution pour accorder ses

pulsions à sa survie. Ainsi, le principe de réalité par la médiation du père ou des institutions, s'impose au sujet et exige de lui une adaptation par l'inhibition de ses instincts. Il y a ainsi dans le passage de l'état naturel à l'état de civilisation une inversion qui apparaît entre le principe de plaisir et le principe de réalité. Toutefois, pour Freud, les instincts naturels et les pulsions érotiques ne peuvent être éliminés complètement, ils ne peuvent qu'être partiellement refoulés. La théorie du refoulement de Freud suppose que la culture par le moyen de la morale et de la religion pousse l'individu à refouler les instincts pulsionnels physiologiques (i.e. bons et mauvais, Eros et Thanatos) qui proviennent du « ça », partie pulsionnelle de la psyché humaine. L'être humain intériorise progressivement la morale et les mœurs et développe des mécanismes d'autocontrôle qui sont autant de freins à la libre expression de ses pulsions que de mécanismes de censure. La maîtrise de soi ou l'autocontrôle est d'origine sociale chez Freud et identique au contrôle coercitif externe. L'analyse freudienne suppose que toute civilisation se construit sur la prédominance du principe de réalité, et est donc nécessairement répressive. Le principe d'autocontrôle rappelle toutefois que l'esprit humain fonctionne à la manière d'une machine à vapeur : à force de vivre en société et donc de s'autocontrôler, il accumule refoulement et frustration. Le concept de sublimation intervient en ce sens, fonctionnant comme une soupape de sécurité qui évite à l'humain d'imploser en permettant d'évacuer de la pression par une sorte de transfert d'énergies. La sublimation consiste ainsi à substituer à des pulsions sexuelles des objectifs plus élevés et valorisés socialement, comme la culture et l'art notamment. L'idée centrale de la théorie freudienne, explique Wilhelm Reich, est que « les réalisations de la culture sont l'effet d'une sublimation de l'énergie sexuelle⁵⁶⁷ ». Le principe de plaisir est subjugué sous le principe de réalité,

⁵⁶⁷ Wilhelm Reich, *La révolution sexuelle pour une autonomie caractérielle de l'homme*, Paris, Union générale d'éditions, 1968, p. 55.

puis dévié dans des formes sociales comme la culture et qui permettent à l'homme de se protéger de sa nature ainsi que de réglementer la vie en communauté. L'éthique bourgeoise du XIX^e siècle a pour Freud largement valorisé cette sublimation des instincts. La culture ou la civilisation – les deux termes renvoient à la même réalité chez Freud – en subjuguant et réprimant nos instincts humains et nos pulsions primaires est un frein à la violence, mais c'est aussi une forme de masochisme psychologique, car l'humain réfrène continuellement ses pulsions, il se fait violence. Pour Freud, le progrès de la civilisation passe inévitablement par la répression de notre nature instinctuelle, et en conséquence de notre bonheur, d'une certaine manière. L'homme primitif ne connaissait aucune restriction à ses instincts, mais payait le prix de cette liberté totale par une insécurité qui réduisait radicalement son espérance de vie. Il a donc troqué sa liberté contre sa sécurité et par là même la possibilité de faire l'expérience du bonheur. Voilà la conclusion que l'on tire à la lecture de *Malaise dans la civilisation* (1929): la civilisation est l'antithèse de la liberté et du bonheur. Enfin, la civilisation ne signifie pas la fin de la violence, mais son contrôle par un processus d'intériorisation. Le niveau de violence ne change jamais, il est seulement redirigé vers l'intérieur, refoulé, plutôt qu'extériorisé vers les autres. L'histoire de la civilisation, c'est d'un point de vue freudien l'histoire de l'intériorisation graduelle de l'appareil répressif de la société. C'est cette répression qui soustrait le désir à la loi et qui donne naissance à l'individu, la famille, mais aussi la structure économique et le mode de production. Ce processus d'intériorisation n'est toutefois pas fini, selon Freud : plus le monde social devient complexe, plus il rend nécessaires chez les individus des processus d'autocontrôle ainsi qu'un renoncement toujours plus grand à nos instincts.

1.6.2. La révolution sexuelle

Dans La révolution sexuelle, Wilhelm Reich prend le contrepied de la théorie freudienne qui explique l'existence de la culture par le refoulement de l'instinct. Ce qui est vrai dans cette théorie, explique ce dernier, « c'est simplement que la répression crée la base psychologique collective d'une certaine culture, à savoir la culture patriarcale, sous ses diverses formes. Ce qui est inexact, c'est l'affirmation que la répression sexuelle est au fondement de la culture en général⁵⁶⁸ ». Pour Reich, le refoulement des instincts et des pulsions ne se sublime pas en manifestations positives, au contraire, ce processus est au fondement des névroses qui rendent le sujet « incapable de développement culturel et d'adaptation, et finalement antisocial⁵⁶⁹ ». Loin d'être un psychanalyste reclus dans son cabinet ou un penseur enfermé dans son « sanctuaire », et contrairement à Freud qui préférerait les cabinets mondains, Reich est un homme de terrain qui fait chaque jour la rencontre d'individus aliénés et souffrant de misère affective. Dans les années 1920, encore membre du Parti communiste allemand et de l'Association psychanalytique internationale, il fait ses premiers constats sur la misère sexuelle des jeunes et suggère l'idée que la misère sociale peut être à l'origine des troubles psychiques les plus graves. En 1928, il crée la *Société socialiste pour la recherche sexuelle* qui vise à améliorer la santé psychique et sexuelle de ses contemporains et par extension le sort de l'humanité par l'éducation sexuelle. En 1931, il crée Sexpol (avec son nom issu de Sex-ologie et politique), une des premières associations d'information et de prévention sexuelle et par la même occasion l'ancêtre du planning familial. Cette initiative qui va regrouper presque 350 000 membres se définit comme un programme d'action et de réforme radical intégré à un combat économique et

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 57.

politique anticapitaliste et antifasciste. Préoccupé de relier le psychique et le social, Reich définit sa pratique comme étant à la frontière de la psychologie et de la sociologie. Il propose une « nouvelle discipline fondée d'abord sur les découvertes de la sociologie et de la psychologie des profondeurs dont l'incompatibilité conduisit à la découverte du troisième concept qui leur est commun⁵⁷⁰ ». Cette nouvelle discipline, Reich la conçoit comme une science de l'économie sexuelle qui repose à la fois sur les découvertes sociologiques de Marx et psychologiques de Freud. Pour Reich, les névroses ont un caractère social et sont les répercussions au niveau psychique d'une « société sexuellement malade⁵⁷¹ » et d'un ordre autoritaire.

La détresse sexuelle, les névroses, les perversions, les meurtres sadiques qui accompagnent la répression sexuelle sont les sous-produits non expressément voulus par l'ordre autoritaire, mais impossibles à éviter, ils sont les manifestations d'une économie sexuelle perturbée⁵⁷².

L'ordre social de la société moderne autoritaire s'enracine dans une situation économique et technique où science et production sont de plus en plus liées⁵⁷³. Cet ordre est maintenu par une minorité qui détient le pouvoir et cherche à le maintenir et à le reproduire grâce à l'encadrement répressif des pulsions sexuelles et au principe de régulation morale, ou principe de moralité. S'appuyant sur les travaux de l'anthropologue et ethnologue Bronislaw Malinowski, Reich démontre que l'encadrement répressif des pulsions sexuelles est en premier lieu le fait d'un ordre sexuel patriarcal et autoritaire qui apparaît à la fin de l'époque matriarcale, et qui met les intérêts

⁵⁷⁰ Wilhelm Reich, *La psychologie de masse du fascisme*, Paris, Payot, 1972, p. 82.

⁵⁷¹ Wilhelm Reich, *La Révolution sexuelle*, op. cit., p. 52.

⁵⁷² Wilhelm Reich, *L'Irruption de la morale sexuelle étude des origines du caractère compulsif de la morale sexuelle*, Paris, Payot, 1974, p. 182.

⁵⁷³ Wilhelm Reich, *La Révolution sexuelle*, op. cit., p. 80.

sexuels de tous au service d'une minorité⁵⁷⁴. Cette « répression sexuelle » consiste en un blocage du flux d'énergie biologique, aussi appelé principe d'autorégulation de l'autonomie sexuelle, ainsi qu'en un refoulement sexuel qui vise à inhiber les individus et à les contrôler en les plongeant dans une détresse sexuelle profonde qui les rendait passifs face au pouvoir.

La répression des besoins sexuels provoque l'anémie intellectuelle et émotionnelle générale, et en particulier le manque d'indépendance, de volonté et d'esprit critique. La société autoritaire n'est pas liée à la "morale en soi", mais bien plutôt aux altérations de l'être psychique, qui, destinées à l'ancrage de la morale sexuelle, constituent en premier lieu cette structure mentale qui est la base psychique collective de toute autorité⁵⁷⁵.

Le principal lieu d'incubation de l'atmosphère idéologique du conservatisme est, pour Reich, la famille autoritaire. Le passage du matriarcat au patriarcat dans les sociétés traditionnelles a mis à terre la « morale naturelle » tributaire d'une sexualité simple et originelle, il a instauré la monogamie, l'abstinence et consolidé toute forme de domination autoritaire. Cette structure familiale autoritaire serait le « produit de la structure économique » et son « unité de production⁵⁷⁶ ». Elle aurait pour double fonction politique de se reproduire elle-même en « mutilant sexuellement les individus⁵⁷⁷ », car l'éducation sexuelle familiale est condamnée à détériorer la sexualité de l'individu⁵⁷⁸, ainsi que de rendre ces derniers « apeurés par la vie » et

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 140.

« craintifs devant l'autorité⁵⁷⁹ ». La théorie de l'économie sexuelle de Reich établit une relation continue entre le psychisme humain et les facteurs socio-économiques. La société autoritaire gardienne de l'ordre économique modifie la structure mentale des individus en favorisant la répression des besoins sexuels. L'ordre sexuel transforme à son tour une sexualité originelle et libre pour la mettre au service d'une économie de profits qui produit des marchandises. Cette répression, organisée par l'État et relayée par la famille autoritaire, crée le terrain psychologique favorable à la soumission et à la peur de l'autorité. Elle est en outre à la source des maladies mentales, des névroses, des impulsions et du totalitarisme. Dans la société autoritaire, explique Reich, « le conflit entre la moralité qui est imposée à l'ensemble de la société par une minorité, dans l'intérêt du maintien de son pouvoir, et le besoin sexuel de l'individu, conduit à une crise insoluble dans le cadre de l'ordre social existant⁵⁸⁰ ». Observant que la répression sexuelle mène inmanquablement à la maladie mentale et au totalitarisme, l'auteur en arrive à une évidence qui s'impose, soit la nécessité de militer pour une révolution sexuelle et culturelle dont l'objectif sera « le développement chez les individus d'une structure psychique qui les rendrait capables d'autonomie⁵⁸¹ ». On peut aborder ce concept de révolution sexuelle de deux manières dans l'œuvre de Reich.

Elle s'inscrit tout d'abord dans la mise en place d'un processus thérapeutique qui doit permettre au docteur de libérer l'individu des « cuirasses musculaires » et de le réconcilier avec son énergie vitale. La cuirasse est l'expression au niveau somatique des mécanismes de défense de la personne. Elle trouve son origine dans le conflit entre pulsions libidinales (puissance

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 74.

vitale) et répression des désirs (peur de la punition). Les cuirasses sont le résultat d'une inadaptation de la structure sexuelle et naturelle humaine à la vie collective moderne. Cause et conséquence de la misère sexuelle et de l'appauvrissement généralisé de la vie, la cuirasse limite la capacité individuelle à faire des expériences, elle empêche l'accès à une sexualité naturelle, au vrai plaisir, à l'émotion et à la création.

Lors du conflit entre l'instinct et la morale, entre l'ego et le monde extérieur, l'organisme psychique est contraint de se cuirasser (*panzern*) contre l'instinct aussi bien que contre le monde extérieur, de se rendre "froid". Ce "cuirassement" de l'organisme psychique a pour conséquence une limitation plus ou moins marquée de l'aptitude à vivre et de l'activité vitale. On peut bien dire que la plupart des hommes souffrent de cette cuirasse; un mur les sépare de la vie. Elle est la principale raison de la solitude de tant d'hommes au sein de la vie collective⁵⁸².

Dans un second temps, la révolution sexuelle renvoie également à l'impératif d'un changement de société, elle prend la forme d'un appel à la révolution culturelle. Toutefois, celle-ci ne saurait être radicale sans révolution sexuelle préalable. Reich prend bien conscience de la relation causale de réciprocité entre ces phénomènes, soit que la libération de la sexualité passe par la transformation de la société, et la transformation de la société par la libération de la sexualité. La critique de la société bourgeoise et patriarcale de Reich va trouver dans les années 68 un écho particulier, notamment parce qu'elle interpelle des thèmes importants, faisant référence à des horizons de pensée qui leur sont particulièrement chers. Cette critique est à la fois libertaire quand elle s'oppose au principe même de la répression et vise l'autonomie des individus, romantique quand elle insiste sur un retour à une sexualité naturelle et originelle, puis marxiste-révolutionnaire lorsqu'elle

⁵⁸² *Ibid.*, p. 47.

dénonce la morale autoritaire comme étant le résultat des rapports d'exploitation. L'art n'est pas une des préoccupations majeures de l'auteur, mais fait toutefois partie intégrante d'une conception qui sera bercée d'une universelle harmonie entre les humains. Ainsi, on peut lire dans un ouvrage publié en 1945, alors que l'auteur subit les foudres du gouvernement américain :

Tu es grand petit homme, quand tu exerces amoureusement ton métier, quand tu t'adonnes avec joie à la sculpture, à l'architecture, à la peinture, à la décoration, à ton activité de semeur; tu es grand petit homme quand tu trouves ton plaisir dans le ciel bleu, dans le cheval, dans la rosée, dans la musique et dans la danse⁵⁸³.

1.6.3. Révolution et libération de l'eros

Comme Reich, Herbert Marcuse cherche au milieu des années cinquante à articuler sa critique de l'exploitation à celle de la répression sexuelle en mobilisant de manière originale la psychanalyse freudienne pour en faire un instrument d'une théorie critique de la société. Pour Marcuse, le processus de production constitué par l'appareil scientifico-technologique exerce un contrôle répressif en structurant la conscience de l'homme. Le pouvoir dominant dans les sociétés industrielles avancées s'exerce grâce à une modification de la structure psychique des individus.

L'analyse Reichienne prend comme point de départ le principe de réalité freudien et de la nécessité de répression des désirs. Marcuse reconnaît que le

⁵⁸³ Wilhelm Reich, *Ecoute, petit homme!*, Paris, Payot, 1990, p. 160.

mécanisme nécessaire à tout ordre civilisé, et par lequel l'individu s'adapte aux valeurs dominantes et développe des attitudes conformes. Dans les sociétés analysées par Freud, la répression constitue un processus essentiel et positif lié au développement phylogénétique. C'est dans cet esprit que Marcuse écrit :

Toute liberté existant dans le domaine de la conscience développée et dans le monde qu'elle a créé n'est qu'une liberté dérivée, une liberté qui est le fruit d'un compromis, une liberté obtenue aux dépens de la satisfaction intégrale des besoins. Et pour autant que la satisfaction intégrale des besoins constitue le bonheur, la liberté dans la civilisation est par essence l'antagonisme du bonheur : elle implique la modification répressive (sublimation) du bonheur⁵⁸⁴.

Toutefois, alors que pour Freud le mécanisme d'introjection semble universel, Marcuse lui donne dans *Eros et civilisation* et *L'homme unidimensionnel* une signification sociohistorique propre aux sociétés industrielles avancées organisées autour du principe de rendement. Dans ces dernières, explique l'intellectuel Jean-Claude Clavet, « le processus d'introjection n'opère plus, comme dans les cultures moins évoluées, pour le progrès de la civilisation, mais pour des intérêts arbitraires affirmés comme universellement valables et scientifiquement nécessaires⁵⁸⁵ ». L'individu n'intériorise plus le principe de réalité qui lui permet de vivre en société, mais un principe rationalisé de production et de distribution qui en fait un « humanoïde » aliéné au travail et aux marchandises. Résultat : les hommes refoulent tout ce qui n'est pas besoin de produire et de consommer, aspirent

⁵⁸⁴ Herbert Marcuse, *Eros et civilisation contribution à Freud*, Paris, éditions de minuits, 1968, p. 29.

⁵⁸⁵ « Le concept de liberté chez Herbert Marcuse » Jean-Claude Clavet, *Philosophiques*, vol. 13, n° 2, 1986, p. 209-235.

tous aux mêmes produits et aux mêmes loisirs, et ont tous les mêmes opinions.

Le terme d'introjection ne décrit plus la manière dont l'individu renouvelle et perpétue les contrôles extérieurs que la société exerce sur lui [...] Aujourd'hui la réalité technologique a envahi cet espace privé et l'a restreint. L'individu est entièrement pris par la production et la distribution de masse et la psychologie industrielle a depuis longtemps débordé l'usine. Les divers processus d'introjection se sont cristallisés dans des réactions presque mécaniques. Par conséquent il n'y a pas une adaptation, mais une mimesis, une identification immédiate de l'individu avec sa société et, à travers elle, avec la société en tant qu'ensemble⁵⁸⁶.

Le principe de réalité répressif pour Marcuse traduit la domination d'un groupe qui l'a converti en principe de rendement dans les sociétés plus avancées. L'« *Eros* » fait les frais de ce passage du principe de réalité au principe de rendement, car ce dernier impose une sur-répression au sein des sociétés modernes (sur-négation du principe de plaisir), sur-répression qui « résulte de conditions sociales spécifiques et [s'exerce] dans l'intérêt spécifique de la domination⁵⁸⁷ ». Cette sur-répression serait particulièrement manifeste dans le travail et dans le temps libre, d'une part parce que le travail aliéné implique une disparition du plaisir libidinal, et d'autre part parce que le temps libre (ou libéré du travail) impose un temps ludique passif dans lequel le consommateur devient un être atone subissant la stimulation des marchandises. La société de consommation est le lieu privilégié du report de l'activité libidinale du travailleur aliéné. Sous l'effet de cette sur-répression, le désir est déplacé sur des objets de substitution comme la consommation et la dilapidation; en découle un « homme unidimensionnel », esclave docile de la société marchande et technicienne. « Le processus mécanique dans l'univers

⁵⁸⁶ Herbert Marcuse, *Éros et civilisation*, op. cit., p. 35

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 88.

technologique détruit ce que la liberté a de secret et d'intime, il réunit la sexualité et le travail dans un automatisme rythmique et inconscient⁵⁸⁸ ».

Le principe de rendement confisque en quelque sorte la libido pour Marcuse, le travail et la consommation par exemple accaparent le temps qui aurait pu être alloué à la recherche d'un plaisir réel et non aliéné. À terme, il détruit toute possibilité de liberté intérieure, c'est-à-dire l'espace privé par lequel l'homme peut devenir et rester lui-même. Nous avons vu que selon Freud, la sublimation consiste à canaliser sa libido réprimée et à la transférer dans des formes sociales supérieures telles que la culture et l'art. Marcuse ne conteste pas en soi ce principe moteur de la civilisation, mais spécifie qu'il ne fonctionne plus dans les sociétés industrielles avancées. Il n'y a plus sublimation, mais « désublimation ». « En affaiblissant l'érotique et en renforçant l'énergie sexuelle, la société technologique établit des limites pour la sublimation. Elle restreint également le besoin de sublimer⁵⁸⁹ ». Les sociétés industrielles avancées, malgré qu'elles se targuent d'assurer et de garantir une libération sexuelle de façade (e.g. dans l'érotisme commercial), le font dans des formes et sous des modes « qui diminuent et affaiblissent l'énergie érotique⁵⁹⁰ » en conférant à la sexualité une valeur marchande. Les désirs et la libido sont toujours déviés, sublimés, mais non plus vers des formes « supérieures », mais dans des circuits qui reproduisent l'ordre dominant. Ce n'est donc plus à un principe de sublimation auquel nous avons affaire dans la société contemporaine, mais à un processus de désublimation répressive qui bloque l'exercice des pulsions instinctuelles, intensifie l'aliénation et ne saurait en aucun cas se manifester dans des formes créatrices. Ceci dit, la « désublimation répressive » se situe bien à l'opposé de

⁵⁸⁸ Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, op. cit., p. 5.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁹⁰ Herbert Marcuse, *Éros et civilisation*, op. cit., p. 12.

la sublimation. En effet, contrairement à cette dernière, elle ne permet pas d'évacuer et transformer l'agressivité en formes valorisées socialement, mais plutôt confisque et contrôle l'énergie érotique et libère l'agressivité. « On pourrait définir le concept de désublimation contrôlée comme une libération simultanée de la sexualité *et* de l'agressivité [...]»⁵⁹¹ » L'influence de Marcuse sur Raoul Vaneigem paraît évidente, notamment quand ce dernier écrit :

Ce qui subsistait de tension passionnelle entre la jouissance et sa recherche aventureuse achève de se désagréger en une succession haletante de gestes reproduits mécaniquement, et sur un rythme dont on attend vainement qu'il hausse, ne serait-ce, qu'à un semblant d'orgasme. L'Eros quantitatif de la vitesse, du changement rapide, de l'amour contre la montre déforme partout le visage authentique du plaisir⁵⁹².

1.7. Conclusion : idéaltype de la face négative de la critique artiste

Pour conclure, la critique artiste est, depuis la fin du XVIII^e siècle, une réaction contre les potentialités de déshumanisation que porte le projet moderniste. Dans *Point de convergence*, son essai sur la poésie romantique, Octavio Paz rappelle que le romantisme se déploie selon une double logique : « exaltation de la nature et [...] critique morale et politique de la civilisation [...] Passion et sensibilité représentent le naturel : le vrai face à l'artifice, le simple face au complexe, l'originalité véritable face à la fausse nouveauté⁵⁹³ ». Il est porteur d'une nostalgie de rapports humains véritables, de communication totale, de plénitude.

⁵⁹¹ Alfred Willener, *L'Image-action de la société ou la Politisation culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 102.

⁵⁹² Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁹³ Octavio Paz, *Point de convergence*, *op. cit.*, p. 56.

En effet, dans les années 68, cette critique se renouvelle autour d'une critique antisystémique d'un système dominant répressif et totalitaire qui synchronise et coordonne toutes les idées ainsi que tous les objectifs humains sur ceux de la science et de production, tout en rejetant ceux qui sont inconciliables. La critique de Francfort pose les bases d'une telle critique à travers sa déconstruction du concept de raison sous-entendu comme système de rationalité qui colonise les mondes vécus en imposant une logique purement instrumentale. La raison étendue en « système technocratique » imposerait partout une organisation de la production et de la consommation qui passe obligatoirement par le contrôle, la planification, la rationalisation de la vie quotidienne. Chez Marcuse, l'analyse emprunte elle aussi une voie antisystémique en dénonçant un système rationnel et technologique qui impose aux individus une réalité unidimensionnelle. À travers leurs canaux de communication, le système diffuse une pensée unique, un nouveau conformisme qui est le langage de l'administration totale et la pure idéologie. Régies par une même logique rationnelle-marchande, les industries culturelles fusionneraient dans une vaste culture de masse agissant elle aussi comme un système de domination idéologique. Du côté de Reich, l'ordre social de la société moderne autoritaire est un encadrement répressif constitutif d'un système qui lie science et production et qui consiste en un blocage du flux d'énergie biologique. La critique artiste conçoit l'ordre social comme un vaste système conformiste et répressif, un système de règles et de symboles d'oppression et de coercition qui visent à dominer, contrôler et asservir les individus. À cet égard, elle oppose radicalement l'hétéronomie du système et de toutes les logiques instituées à l'autonomie de l'individu créatif et inventif et cherche à renverser la logique systémique *top-bottom*

constitutive de la modernité (i.e. les institutions, le droit, la démocratie qui part d'en haut et qui installe un cadre à l'action de l'acteur).

Le système dominant qui synchronise les modalités de « scientification » et de rationalisation de la production, de bureaucratisation et d'accumulation marchande propulserait l'homme dans une forme d'aliénation où il deviendrait étranger à lui-même, ainsi que de réification où il se réduirait progressivement à l'état d'objet.

Une certaine conception de soi du monde vécu social, culturellement déterminée, fait place à une autoréification des hommes, qui se trouvent ainsi soumis aux catégories de l'activité rationnelle par rapport à une fin et du comportement adaptatif⁵⁹⁴.

Le concept de réification est central pour décrire l'atmosphère et le climat dans lesquels baigne la critique artiste. On en a peu parlé jusqu'à maintenant, mais la guerre menée par les États-Unis au Nord-Vietnam est perçue, par de nombreux jeunes Américains faisant face à la conscription, comme une volonté manifeste du complexe militaro-industriel de transformer les forces vives de la jeunesse en force brute facilement manipulable. Par réification, on entend ainsi une volonté fantasmée du « système » de soumettre et réduire les hommes à un comportement adaptatif et à une rationalisation croissante de leurs activités en fonctions de fins déterminées. La critique artiste postule que la science, la marchandise, la technique, l'armée et l'industrie cherchent inévitablement à réduire toute activité humaine à une fin socialement utile, rentable et opérationnelle. Pour Vaneigem, cette mise en abstraction de la

⁵⁹⁴ Jürgen Habermas, *La technique et la science comme "idéologie"*, Paris, Gallimard, 1990, p. 45.

réalité empêche l'homme de se saisir comme sujet. Par conséquent : « la réification imprime le vide dans la réalité quotidienne⁵⁹⁵ », elle s'insinue partout et touche les échanges entre personnes. Qu'est-ce que le capitalisme, demande Pierre Rosanvallon, si ce n'est justement la « réification, la chosification de tous les rapports sociaux⁵⁹⁶ » ? L'extension de la production et de l'échange marchand, en devenant le mode dominant des activités intersubjectives, condamne les individus à régler leurs relations sur la logique des échanges marchands. Bon an, mal an, les relations entre individus prennent le caractère de choses :

Le règne du quantitatif est le règne du pareil au même. Les parcelles absolutisées ne sont-elles pas interchangeable ? Dissociés les uns des autres – et donc séparés de l'homme lui-même – les instants de la survie se suivent et se ressemblent, comme se suivent et se ressemblent les attitudes spécialisées qui leur répondent, les rôles. On fait l'amour comme on fait de la moto. Chaque instant a son stéréotype, et les fragments de temps emportent les fragments d'hommes vers un incorrigible passé⁵⁹⁷.

Les rapports sociaux se trouvent ainsi inévitablement soumis aux règles du marché. Conséquemment, les hommes des sociétés industrielles avancées se conçoivent comme êtres réifiés s'inscrivant dans l'ordre d'un progrès satisfaisant les intérêts dominants. Ainsi, pour Henri Lefebvre, au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, tous les espaces et les temps sociaux sont progressivement devenus des valeurs d'échange, des temps et des espaces à vendre, des marchandises englouties par le processus d'accumulation capitaliste. Le quotidien est devenu, ni plus ni moins, une marchandise.

⁵⁹⁵ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre...*, op. cit., p. 229.

⁵⁹⁶ Pierre Rosanvallon, *L'âge de l'autogestion*, op. cit., p. 21.

⁵⁹⁷ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre*, op. cit., p. 119

Le quotidien qui jusqu'alors avait été touché encore indirectement par le processus d'accumulation et qui, ayant évolué selon des rythmes cycliques et dans des espaces différents des espaces industriels du profit, constituait encore une "survivance du primitif", des besoins et des désirs biologiques de l'homme. Il s'est graduellement transformé par la rationalité technique et cumulative du capitalisme, fondée sur la manipulation des choses et des hommes⁵⁹⁸.

Chez Henri Lefebvre, le quotidien ne constitue plus un espace protégé contre ce processus. Transformé par la rationalité technique et cumulative du capitalisme, il est devenu « quotidienneté ». La quotidienneté est une prolongation de l'aliénation qui se manifeste dans le domaine de la production, c'est l'idéologisation généralisée qui imprègne tout le quotidien, tout ce que nous faisons. Lefebvre éprouve le besoin d'élargir le concept d'aliénation au-delà des espaces productifs et de la sphère du travail, comme vers les loisirs et la consommation par exemple – des espaces qui seraient aujourd'hui intimement imbriqués. La quotidienneté, c'est aussi le canal de transmission de l'idéologie vers les masses qui la subissent et qui ne peuvent pas la remettre en question puisqu'elle est cachée et déguisée, par les médias de masse notamment. Au lieu d'être vécue comme un espace de lutte entre classes possédantes et classe dépossédées, la vie quotidienne est perçue par le prisme enchanteur des médias comme un espace de possibilité et d'évasion que rendraient possible la consommation et les loisirs; de fausses libertés. D'une part, la consommation ne serait que consommation symbolique d'images véhiculées par la publicité dont le but serait de légitimer les styles de vie dominants et assujettir les individus à l'ordre social. La consommation reproduirait l'aliénation en faisant de l'individu un être passif contraint aux lois du marché et subissant la stimulation des marchandises.

⁵⁹⁸ Alessandra Dall'Ara, *Henri Lefebvre, la vie quotidienne, « mère-Terre » de la société moderne*, thèse, Université de Poitiers, 2004.

Le loisir apparaît ainsi comme le non-quotidien dans le quotidien. On ne peut sortir du quotidien. Le merveilleux ne se maintient que dans la fiction et l'illusion consentie [...] On travaille ainsi pour gagner des loisirs, et le loisir n'a qu'un sens : sortir du travail. Cercle infernal⁵⁹⁹.

La quotidienneté a un autre effet délétère, elle brime l'originalité et favorise la passivité. La quotidienneté, par l'intermédiaire des médias de masse favorise la contemplation passive du monde et par là même les comportements et les façons de penser mécaniques. La civilisation technicienne a créé l'idéologie du bonheur et de la liberté, mais c'est une liberté artificielle, tout comme l'idéologie est une fausse représentation, une « liberté d'apathie, un bonheur dans la passivité⁶⁰⁰ ». Il n'y a plus d'originalité, de créativité, d'inventivité, dans la quotidienneté, car on a soustrait aux individus tout désir réel et toute expressivité en les forçant unilatéralement et sournoisement à devenir passifs. La quotidienneté est une barrière sociale qui empêche à la fantaisie et l'inventivité de s'exprimer librement, elle réprime l'énergie humaine créatrice. Les concepts de système clos, d'administration totale, de réification largement utilisés par la critique artiste dessinent le portrait d'une société sombre et sans espoir où la vie et les désirs authentiques de chacun seraient niés. À défaut de vie, il faudrait alors parler de « survie », c'est-à-dire une vie quotidienne médiocre, étouffante, sans passion, vécue sur le mode de la passivité et de la résignation. « La survie est la vie réduite à l'essentiel, à la forme abstraite, au ferment nécessaire pour que l'homme participe à la production et à la consommation⁶⁰¹. »

⁵⁹⁹ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 1958, p. 49.

⁶⁰⁰ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre*, op. cit., p. 60.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 209.

Les individus seraient isolés les uns des autres, dans un monde sans vraies libertés, sans art, humiliés par le sentiment d'être des objets. La rationalisation des conditions de vie et la généralisation de la logique marchande appliquée à toutes les sphères de la société auraient réduit « les rapports humains à des échanges équitables de respect et d'humiliation⁶⁰² ». Dans le même ordre d'idées, ce monde rationalisé, sur-organisé, désenchanté et marchandisé serait aussi marqué par l'accroissement considérable des techniques de contrôle du comportement et de la personnalité. Dans l'avenir écrit Habermas,

le répertoire des techniques de contrôle connaîtra un accroissement considérable. Dans la liste des découvertes techniques probables pour les trente-trois prochaines années que propose Hermann Kahn, j'ai relevé parmi les cinquante premiers titres un grand nombre de techniques de contrôle du comportement et de modification de la personnalité⁶⁰³.

Parmi ces dernières il évoque notamment les techniques de contrôle et de surveillance des individus, les techniques d'éducation et de propagande, l'application de procédés électroniques à la communication directe avec le cerveau et les produits pharmaceutiques pour contrôler l'humeur. Même si plusieurs de ces techniques ont vu le jour, comme celle du contrôle de l'humeur avec la mise en marché des antidépresseurs par exemple, on constate aujourd'hui qu'elles n'ont pas propulsé l'individu dans le monde totalitaire pressenti par Habermas en 1968. La critique artiste et romantique est habitée par l'angoisse de voir le comportement humain « être détaché de tout système de normes » et « intégré dans des systèmes de types homme-

⁶⁰² *Ibid.*, p. 37.

⁶⁰³ Jürgen Habermas, *La technique et la science comme idéologie*, op. cit., p. 65.

machine en étant soumis à un contrôle physique ou à une influence de psychologique directe⁶⁰⁴ ». Le grand ennemi qu'Habermas identifie et auquel la critique artiste ne cessera de faire référence est la cybernétique, une théorie des messages – ou plutôt de la transmission des messages – à laquelle adhèrent nombre de mathématiciens, logiciens, neurophysiologistes, psychanalystes, ingénieurs, anthropologues de l'époque. La répulsion à l'égard de cette nouvelle discipline qu'éprouve Habermas, mais aussi Debord, Vaneigem et consorts, peut surprendre au premier abord quand on sait que le but de cette dernière était à la base lui aussi fondamentalement utopique. En effet, cette utopie consistait à imaginer un monde où hommes et machines vivraient en harmonie et d'où la barbarie aurait été exclue grâce à une communication parfaite entre des machines humanisées et des humains robotisés. Toutefois, pour Habermas et la frange d'extrême gauche de la critique artiste, ce n'est que la révolution qui permettra d'ouvrir sur une société parfaite rendant possible une communication totale. Inversement, pour Norbert Wiener, le fondateur de la cybernétique, c'est le perfectionnement de la communication qui réalisera la société parfaite. Il donne d'ailleurs à sa discipline la tâche de développer un langage et des techniques qui permettent de s'attaquer au problème de la régulation des communications en général. Pour Wiener, « vivre efficacement, c'est vivre avec une information adéquate. Ainsi, la communication et la régulation concernent l'essence de la vie intérieure de l'homme, même si elles concernent sa vie en société⁶⁰⁵ ».

Pour la critique artiste, la cybernétique est l'antagoniste par excellence, car elle renvoie l'homme au rang de simple maillon, tel l'appendice d'une

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁰⁵ Norbert Wiener, *Cybernétique et société l'usage humain des êtres humains*, Paris, Union générale d'éditions, 1962, p. 19.

machine pourtant son œuvre, sa propre objectivation devenue totale. La machine est à cet égard, et au sens que lui donnait Feuerbach, une aliénation et la cybernétique, la science de l'aliénation et de la réification. Derrière cette dernière idée, il y a la grande peur de voir l'homme perdre ses potentialités, son autonomie et être réduit à l'état de machine. Pourquoi un tel succès de cette notion dans les années 68? Sûrement en raison de l'accélération du processus d'individualisation. Paradoxalement, la peur de l'aliénation augmente dans la même mesure que l'autonomisation des conditions s'accélère. Les idéaux de liberté individuelle, d'épanouissement, de jouissance, de maîtrise individuelle, de contrôle sur soi et de création vont prendre une telle importance que la peur de voir cette liberté être annihilée va être d'autant plus grande.

Tableau 3.1
Idéaltype de la face négative de la critique artiste

Déconstruction du concept de raison
<ul style="list-style-type: none"> Déconstruction du concept de raison et de la raison mise en système : critique de la domination de la raison instrumentale qui trouve son application privilégiée dans le système de production (l'organisation de la production, de la consommation et de la vie passe par le contrôle, la planification, la rationalisation de la vie quotidienne).
Déconstruction de la société industrielle capitaliste et de la société de consommation
<ul style="list-style-type: none"> Dénonciation du système dominant répressif et totalitaire qui synchronise et coordonne toutes les idées et tous les objectifs humains sur ceux de la production; Critique de l'aliénation de la vie quotidienne que produit « la société industrielle de consommation »; Réification d'une société où les rapports entre les hommes sont prisonniers des rapports entre les choses; L'homme unidimensionnel comme esclave docile de la société de consommation.
Déconstruction des systèmes de pouvoir et d'autorité
<ul style="list-style-type: none"> Critique antiautoritaire de l'organisation hiérarchique-bureaucratique (travail, famille, école); Critique du savoir comme source du pouvoir ⁶⁰⁶, revendication de l'accès à l'information et aux compétences; Opposition hétéronomie de la tradition et autonomie de l'individu, caractère universel des normes et particulier de l'individualité.
Déconstruction du concept de technocratie
<ul style="list-style-type: none"> Critique du processus de rationalisation du monde qui contamine toutes les sphères de la vie vécue; Rejet du phénomène technocratique entendu comme le résultat de l'extension presque universelle de la rationalisation technique; Transformation des individus en « rouages qui assurent le fonctionnement de la société; Profonde critique des structures de savoir, attaque de l'autorité du détenteur de ce dernier : l'expert.
La critique artiste du travail
<ul style="list-style-type: none"> Critique « qualitative » du travail; Spectre de l'homme machine.
Critique de la répression instinctuelle
<ul style="list-style-type: none"> La société autoritaire gardienne de l'ordre économique modifie la structure mentale des individus en favorisant la répression des besoins sexuels; Le principe de réalité a été transformé en principe de rendement; L'individu n'intériorise plus le principe de réalité, mais un principe rationalisé de production et de distribution.
Idéaltype de la face négative de la critique artiste
<ul style="list-style-type: none"> Renouveau de la critique autour d'une critique anti-systémique du système dominant (répressif et totalitaire) qui synchronise et coordonne toutes les idées et tous les objectifs humains sur ceux de la science et de production (et qui rejette ceux qui sont inconciliables); Grande peur de la réification: rationalisation scientifique, industrielle, bureaucratique, éducative, politique, etc.; Les relations entre personnes prennent le caractère de choses.

⁶⁰⁶ Pierre Rosanvallon, *op. cit.*, p. 72.

CHAPITRE II

LA FACE POSITIVE DE LA CRITIQUE ARTISTE : LIBÉRATION DU SUJET, LIBÉRATION DU DÉSIR ET LIBÉRATION DE LA CRÉATIVITÉ

Si la critique artiste des années 68 peut être interprétée comme un mouvement de critique romantique et révolutionnaire de la société technicienne et capitaliste, ainsi que des formes d'autorité traditionnelles chères à la société bourgeoise, elle ne peut être réduite à cette seule logique réactive. En effet, la critique artiste n'est pas seulement composée de « négativité », elle affiche aussi, de manière spectaculaire et bruyante, une face positive qui insiste sur la liberté et l'autonomie du sujet. On se souvient que la critique artiste met l'accent sur l'art comme activité et comme processus de création de soi et non plus comme simple objet. On observe ainsi un déplacement de l'intentionnalité artistique de l'œuvre à la personnalité qui traduit une transition d'un régime de la vérité transcendante à un régime de la créativité immanente. L'expression artistique permet ainsi de penser une nouvelle morale, une nouvelle éthique sociale et une nouvelle façon de comprendre l'individu. L'éthique devient progressivement une esthétique. Dans les années 68, la notion d'autonomie, en mettant l'accent sur la liberté de choix – notamment de choisir sa vie – le rejet des traditions et des rôles hétéro-déterminés met particulièrement en lumière l'accélération du processus d'individualisation de la société occidentale après la Seconde Guerre mondiale. L'essor de l'individualisme est une des matrices explicatives de la société moderne dans le sens où la modernité valorise l'individu et cherche à le faire « émerger » du collectif.

Jusque dans les années 68 toutefois, le terme d'autonomie renvoie à une autonomie individuelle et collective, l'une n'allant pas sans l'autre dans les débats de l'époque puisque, comme le suggèrent certains acteurs intellectuels de Mai 68, « une société autonome ne peut être constituée que par des individus autonomes ». Double définition de l'autonomie donc, qu'il faut replacer dans un contexte révolutionnaire, libertaire et marxiste où il s'agit de défendre l'idéal d'un individu autonome au centre d'une société civile émancipée et autogestionnaire.

La nouvelle génération déplace le débat social du carcan marxiste traditionnel de l'exploitation et du partage des richesses matérielles dont la jeune génération bénéficiait déjà, vers un débat portant sur l'épanouissement, les relations sociales, le désir de changer de vie. Moquée dans les années 1970 par les tenants de la doxa marxiste, l'analyse que faisait en 1977 le politologue américain Ronald Inglehart du changement social, culturel et politique résonne aujourd'hui avec d'autant plus de force. Dans *The Silent Revolution*⁶⁰⁷, il soutient que sous l'effet de la croissance économique, les individus échappent de plus en plus aux préoccupations d'ordre matériel. Ainsi, les valeurs politiques de la nouvelle génération se concentrent moins sur la recherche de sécurité et de richesses, et davantage sur les besoins d'expression et l'aspiration à l'autonomie. Inglehart parle à ce sujet de « valeurs post-matérialistes » qui vont dans le sens d'une valorisation croissante de l'autonomie individuelle. La sociologue anglaise Bernice Martin qualifie quant à elle de « révolution expressive » les mouvements des années 68 qui vont s'attaquer aux structures de la société bourgeoises.

⁶⁰⁷ Ronald Inglehart, *The silent revolution changing values and political styles among western publics*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

The most salient feature of the counter-culture of the 1960s was the symbolism of anti-structure. It was essentially a pitting of freedom and fluidity against form and structure. Sixties expressiveness was a long and concerted attack on boundaries, limits, certainties, conventions, taboos, roles, system, style, category, predictability, form, structure and ritual. It was the pursuit of ambiguity and the incarnation of uncertainty⁶⁰⁸.

Cette révolution expressive met en avant un type de personnalité autonome et anti-autoritaire, libre et spontané qui fait de l'expression personnelle une technique. Pour combattre les anciennes valeurs, il s'agirait d'insister sur les notions de créativité, d'imagination, d'authenticité, d'esthétique et de jeu immédiatement expérimentées dans différentes formes de pratiques sociales, avec la fête et la création comme nouvelles formes d'organisation, et la découverte de nouvelles méthodes de création artistique. Afin de mieux détruire les barrières morales qu'impose la civilisation occidentale artificielle et corrompue émerge au point de rencontre de la théorie freudienne et du marxisme, l'idée de la psychanalyse et de la critique sociale qu'il faut libérer les désirs – ainsi qu'une certaine nature – brimés par les forces du système technocratique, capitaliste et bourgeois. Dans la lignée de penseurs comme Reich et Marcuse, les pulsions sexuelles seront conçues comme le moteur de l'émancipation humaine et la sexualité comme une arme contre l'ordre moral. Au-delà de la libération du désir, la révolution sexuelle, telle qu'elle sera interprétée par les acteurs des années 68, doit aussi être comprise comme une critique romantique et révolutionnaire qui réhabilite la « dimension esthético-érotique » d'une authentique société utopique. On parle ici de romantisme parce que la critique cherche à renouer avec une sexualité originale, un « plaisir authentique », et révolutionnaire parce que cette

⁶⁰⁸ Bernice Martin, *A Sociology of Contemporary Cultural Change*, Oxford, 1981, p. 24-25.

promesse de plaisir est intimement liée à la certitude qu'il faut changer la société pour l'atteindre. Marcuse est assez clair sur le sujet : la libération de l'*Eros* passe par la transformation de la vie quotidienne, l'abolition déterminée du travail aliéné et le réinvestissement de la puissance érotique dans le travail et l'art. Le rôle de l'imagination est ici prépondérant, comme force créatrice, l'imagination est le fondement de la contestation et de la force révolutionnaire. Elle doit permettre de réimaginer la nouvelle société, de transformer la sexualité en *eros*, de réinventer une nouvelle science au service de l'être humain. Une autre raison du succès de Marcuse auprès des révoltés des années 68 est certainement le rôle émancipateur qu'il confie aux jeunes et aux marginaux. Contre le marxisme orthodoxe, il ne croit plus au rôle historique de la classe ouvrière, et compte plutôt sur les groupes marginalisés par la société unidimensionnelle que sont les minorités ethniques et sexuelles, les jeunes, les étudiants, les femmes, les artistes, les pauvres pour faire tomber le vieux monde. Ces éléments sont pour Marcuse révolutionnaires, car ils sont les derniers à ne pas se conformer au système, et le fait qu'ils refusent de jouer le jeu est peut-être le signe de la fin d'une période de soumission. Le philosophe gardait aussi une oreille attentive aux expressions contestataires de la contre-culture, notamment au travers des textes de William Burroughs, Allen Ginsberg et Jack Kerouac, ainsi qu'aux chansons protestataires de Bob Dylan. Certains slogans de Mai 68 font largement écho aux thèmes reichien et au romantisme révolutionnaire de Marcuse. On peut citer les plus connus : « Faites l'amour, pas la guerre », « Vivez sans temps morts », « Baisez sans carottes », « Je décrète l'état de bonheur permanent », « Inventez de nouvelles perversions sexuelles », « Jouissez ici et maintenant », « Faites l'amour et recommencez! », « Jouissez sans entraves, vivez sans temps morts », « Soyez réalistes, demandez l'impossible » ou encore « Plus je fais l'amour, plus j'ai envie de faire la révolution; plus je fais la révolution, plus j'ai envie de faire l'amour ».

Tous traduisent une aspiration profonde à la libération du corps, de l'esprit, du sexe et du genre.

L'une des grandes revendications de la génération 68 est incontestablement une plus grande liberté des mœurs. Par liberté des mœurs, on entend deux choses distinctes : la levée des tabous qui pesaient sur la sexualité et l'émancipation des femmes – et plus largement des minorités sexuelles. On cherche d'une part à faire reconnaître la sexualité en dehors des liens du mariage et à faire tomber tous les tabous concernant le corps et le plaisir des sens. Ces revendications sont soutenues par la radicalisation des mouvements féministes internationaux qui réclament une égalité des droits dans le travail et le couple (e.g. droit au divorce par consentement mutuel), mais affirment aussi l'autonomie des femmes dans la manière de disposer de leur propre corps. Les différents mouvements féministes occidentaux vont tenter avec succès de déboulonner les vieux clichés de l'éternel féminin : la femme-objet, la femme facile, la maman ou la putain, et permettre une profonde remise en question des normes sexuelles. C'est sûrement dans cette dernière dimension que les progrès seront les plus conséquents, puisqu'en quelques années, la plupart des pays occidentaux accorderont aux femmes le droit à la contraception et à l'avortement. La jeune génération fait voler en éclats les tabous ancestraux sur le corps et plus particulièrement celui de la femme, et réaffirme un corps désirant lieu de plaisir et de jouissance.

La récupération des idées de Freud, Reich et Marcuse et leur passage dans le monde vécu va en simplifier les termes sans toutefois en évacuer la portée révolutionnaire et radicale. On retiendra cette grande idée de la répression des pulsions que l'on considèrera comme une ruse de la raison instrumentale.

Pour la critique artiste portée par la contre-culture par exemple, la société sera souvent perçue comme un vaste système de répression et de domination maintenu par une morale et des institutions bourgeoises qui empêchent la libération du désir et le libre épanouissement des individus. Mais alors, si l'institution et l'ordre sont les ennemis de la liberté, c'est que le désordre, la rébellion et la contestation en sont les alliés : pour être libre et autonome, il faudra désormais désobéir et sortir du moule. La critique artiste n'hésitera pas à s'inspirer des thèmes de la modernité culturelle et de la bohème qui faisaient déjà de la marginalité une condition *sine qua non* de la liberté et de la création (de formes esthétiques et éthiques).

2.1. De la libération des plaisirs à l'hédonisme généralisé?

Dans les années 68, le procès de la libération des mœurs et du corps désormais vécu comme un lieu d'individualisation et de libération trouve un ancrage dans le terme d'hédonisme qui devient une sorte de concept explicatif général permettant de synthétiser l'ensemble des révoltes. Le terme recouvre tout à la fois la recherche du plaisir, de la sensualité, de l'amour, le refus du travail, la recherche de formes expressives nouvelles, etc. Pour le sociologue anglais Mike Featherstone, la contre-culture « célébrait la jouissance de l'instant présent, l'hédonisme, l'expression personnelle, la beauté physique, le paganisme, le rejet des obligations sociales, l'exotisme des terres lointaines, le culte du style et la stylisation de la vie tout entière⁶⁰⁹ ». Il s'agissait de défendre une nouvelle éthique à l'opposé de la morale bourgeoise traditionnelle et répressive, une éthique fondée sur la recherche de l'épanouissement personnel et un hédonisme devant se réaliser par la

⁶⁰⁹ Mike Featherstone, *Consumer culture and postmodernism*, London, Sage, 1991, p. 114.

médiation de l'expérience esthétique. Le but recherché s'annonçait comme une quête : « Vivre libre sans contrainte, choisir de part en part son mode d'existence⁶¹⁰ », combler ses besoins immédiats, rendre le quotidien plus agréable contre la quotidienneté, jouir de la vie. À la répression morale supposée de la société bourgeoise succède un impératif de plaisir : il faut désormais « jouir sans entraves ».

On peut à ce sujet parler de véritable « guerre des plaisirs » pour décrire la lutte qui s'ouvre dans les années 1968 entre les tenants d'une critique sensualiste prônant la libération des sens et les défenseurs des conventions morales de la société bourgeoise. La rhétorique mise en place par la critique sensualiste soutient que les normes sociales sont des formes instituées par la bourgeoisie de répression des plaisirs. Le désir et sa libre expression deviennent dans ce contexte des éléments de subversion, et la déviance par rapport aux normes un nouvel impératif libertaire, la condition de la liberté. Dans cette logique manichéenne, qui fait sienne l'idée selon laquelle il faudrait rejeter toutes les formes de moralité pour échapper à la répression de notre nature instinctuelle, tout acte qui transgresse les normes sociales devient inmanquablement un acte politique radical et subversif. Les critiques contre-culturelles vont donc professer un certain idéal de la rébellion comme destruction créatrice et de l'amoralisme comme libération : le désordre devient un gage de liberté.

Nietzsche redevient dans les années 1968 un auteur à la mode dont les écrits, et les thèmes de volonté de puissance, de surhomme, de culte de l'énergie, se prêtent bien, même s'ils sont parfois détachés de leur base théorique, aux

⁶¹⁰ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, op. cit., p. 13.

idées anticivilisationnelles de l'époque. Les critiques contre-culturelles et les pratiques artistiques (Fluxus, actionnisme viennois, etc.) vont ainsi exalter les notions d'hédonisme, de libido, de plaisir et d'expérience, conçus comme des manifestations de la volonté de puissance et des manières privilégiées d'échapper à la répression civilisationnelle et bourgeoise de nos instincts. Comme l'explique Alain Dister dans *Oh, hippie days! Carnets américains 1966-1969* :

Mai 68 se fonde sur un corps de pensée mystique, qui [...] pose l'équivalence entre l'amour et le salut : le mal procède des interdits moraux et de l'oppression économique; par contre, celui qui est sincère dans ses désirs ne saurait être mauvais, ou dans l'erreur; toutes les inclinations sont respectables et, si chacun suit ses inclinations, le monde deviendra harmonieux⁶¹¹.

La satisfaction du désir par tous les moyens et la volonté profonde de critiquer l'ordre bourgeois donnent lieu à des pratiques qui, même si elles étaient très marginales pour l'époque (e.g. nudité dans les lieux publics, multiplication des partenaires amoureux, orgies, expérimentation en tous genres, même au niveau de la sexualité infantile...), resteront dans l'imaginaire populaire. Derrière l'aspect spectaculaire des pratiques de la contre-culture et ses modes d'expression radicaux et provocateurs, c'est surtout le droit de vivre librement son désir en dehors des traditions qui est revendiqué. On peut aussi voir dans ce désir une force affirmative, une puissance de subversion qui interpelle la notion nietzschéenne de volonté de puissance. Le désir, symbole de la volonté de puissance serait une force créatrice, une énergie surabondante capable d'inventer de nouvelles normes de vie. Dans ce contexte, le corps s'affirme comme le lieu central de toutes les

⁶¹¹ Michel Brix, *L'amour libre brève histoire d'une utopie*, Paris, Éd. Molinari, 2008, p. 115.

aspirations émancipatrices. C'est à travers lui que se manifeste selon Florence Rochefort, « l'imbrication du culturel et du politique⁶¹² ». La critique artiste insistera grandement sur l'idée du corps et de la sexualité comme vecteurs d'autonomisation et d'épanouissement individuels, leur donnant une importance grossièrement magnifiée, comme s'ils étaient l'alpha et l'oméga de la vie. Les nouvelles valeurs accordées au corps et au sexe seront aussi combinées avec l'idée que toute restriction en matière de sexualité viendrait mettre à mal la nature humaine et plus largement la « nature source en nous ». Le corps est perçu comme le réservoir de l'authenticité, mais également comme un lieu de libération et de potentialités créatrices. Cette position est proche de celle professée par Nietzsche qui faisait du corps l'essence de la volonté de puissance et qui entendait bien déchristianiser la chair et saboter l'institution morale de l'Occident pour laisser la place à la force vitale et à l'énergie constructive qui nous habiterait tous. Pour la critique artiste, qui se nourrit aux sources du freudo-marxisme, c'est à travers le corps que le pouvoir bourgeois capitaliste et médical s'insinue dans la vie des individus et brime leurs potentialités. Ainsi, c'est toute une discipline bourgeoise du corps qui va être contestée : les théoriciens tenteront de déconstruire les rôles et les mécanismes de pouvoir qui s'y jouent. C'est le cas par exemple de Michel Foucault qui montrera, dans *Surveiller et punir* (1975), que le corps est traversé de processus de savoir et de pouvoir et que le processus de disciplinarisation propre aux sociétés bourgeoises est à la base de l'individualisation des conditions. La revue *Quel corps ?*, lancée par Jean-Marie Brohm ira dans les années 1970 dans le même sens en faisant du corps le point central de la critique du capitalisme. Pour libérer le corps de la mainmise du pouvoir bourgeois, beaucoup contesteront le pouvoir médical en place tant au niveau des soins du corps, avec une recherche de solutions

⁶¹² Florence Rochefort, « La politisation des corps », dans Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel, 68, une histoire collective 1962-1981, Paris, la Découverte, 2008.

alternatives (e.g. recours aux médecines alternatives, aux médecines douces d'inspiration *new age*, allothérapie, etc.), qu'au niveau de l'esprit avec une lutte contre les instituts psychiatriques accusés d'enfermer des gens normaux qui n'arrivaient tout simplement pas à se soustraire aux diktats de la société capitaliste. David Cooper, avec son livre *Psychiatrie et anti-psychiatrie*, dénoncera les méthodes de la psychanalyse et remettra en question la notion même de maladie mentale. Sa théorie inspirera notamment le grand classique *One Flew over the Cuckoo's Nest* écrit par une des figures de la contre-culture, Ken Kesey.

Pour le sociologue Alain Ehrenberg, les années 1968 marquent le passage d'une société individualiste, disciplinaire et autoritaire à une société individualiste et hédoniste qui consacre la recherche du plaisir sensuel comme une valeur culturelle dominante. De nombreux auteurs contemporains aux positions parfois opposées tels que Luc Ferry, Gilles Lipovetsky et Christopher Lasch pour ne nommer que ceux-ci, font le même constat. C'est également le cas du sociologue américain Daniel Bell, pour qui ce culte hédoniste du plaisir est venu heurter de plein fouet les valeurs morales traditionnelles de la bourgeoisie et du capitalisme à papa. Dans *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Bell affirme que la morale puritaine qui soutenait traditionnellement le capitalisme a été, dans les années 1968, bouleversée, voire détruite par la nouvelle morale hédoniste issue selon lui du monde de l'esthétique, monde que l'on peut largement identifier comme le dépositaire de la critique artiste. Selon lui, qui s'appuie de surcroît sur la définition qu'en donne Max Weber dans *L'éthique protestante et le capitalisme*, le capitalisme n'est pas qu'un système économique, c'est aussi et avant tout un système moral et éthique porté par un groupe d'acteurs particulièrement dévoués. Le capitalisme s'est

développé, à partir de la Renaissance, autour d'une morale protestante et d'un esprit puritain défendant farouchement les valeurs du travail (i.e. conçu comme un devoir envers Dieu et la société), de la pondération, de la modération, de la retenue sexuelle (i.e. sentiment de culpabilité sexuelle) et de la respectabilité sociale. Le capitalisme est donc pour Daniel Bell originellement attaché à une éthique transcendante, un système traditionnel de valeurs qui ordonne les intérêts économiques. C'est cette morale basée sur la maîtrise de soi et le renoncement aux instincts qui permet de tenir en échec le libre mouvement de l'économie qui, sans elle, donnerait libre cours aux instincts vénaux les plus vils. À partir des années 1950-1960, explique Daniel Bell, l'éthique protestante subit de plein fouet les coups de boutoir d'une culture diamétralement opposée qui substitue à l'éthique de la retenue et de la pondération un éthos de la libération : les valeurs propres au modernisme esthétique telles que culture ou art d'avant-garde s'infiltrant dans les valeurs de la vie quotidienne, l'état d'esprit du modernisme contamine le monde vécu.

L'hédonisme, l'idée de plaisir comme mode de vie, [devient] la justification culturelle, sinon morale du capitalisme. Et la mentalité libérale qui prévaut aujourd'hui prend pour idéal culturel le mouvement moderniste dont la ligne idéologique conduit à la recherche de l'impulsion comme mode de conduite⁶¹³.

En remplaçant la morale protestante par l'éthique de la modernité esthétique et de la contre-culture artiste (i.e. hédonisme, vie de l'instant, *carpe diem*, vie quotidienne comme œuvre et expérience artistique, idée que tout est permis, idéal de la libération), le système capitaliste abandonne son éthique transcendante et plus rien ne le retient pour contaminer toutes les sphères

⁶¹³ Daniel Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, op. cit., p. 32.

du monde vécu : il n'y aurait plus de culture pour retenir l'avancée du capitalisme.

2.2. Expression et création : l'imagination au pouvoir

La critique artiste des œuvres de Marcuse et Reich soutient l'idée qu'il faut, pour vivre pleinement sa condition d'humain et faire une expérience complète et totale du monde, se libérer des rapports de production et des contraintes morales. La récupération de l'œuvre des deux auteurs par la critique des années 68 met bien en lumière la dimension identitaire du mouvement et ses préoccupations spirituelles – voire métaphysiques – notamment quand il fait l'apologie de l'expérience et de l'expression personnelle. Ainsi, à partir des années 68, on présente de plus en plus l'individu comme un lieu d'expérimentation, de questionnement et d'expression. L'art, explique Jean-Marie Petitclerc, semblait « à portée de main pour tous. Il s'agissait de laisser libre cours à l'expression, d'apprendre à ne pas juger les œuvres à partir de normes techniques, mais à partir de la seule inspiration⁶¹⁴ ». Un nouvel impératif identitaire issu de la contre-culture se fait jour : tout le monde est un artiste en puissance, par conséquent, tout le monde doit créer. À partir des années 1968 se répand dans le monde vécu et la culture populaire cette idée que tout le monde est un artiste et que la création est anthropologiquement bonne, voire vitale pour l'homme. Deux « anecdotes » permettent de mettre en lumière cette idée : l'occupation de l'école des Beaux-arts à Bruxelles et Montréal la même année.

⁶¹⁴ Matthieu Grimpert, *Liquider Mai 68 ?*, Paris, Presses de la Renaissance, 2008.

2.2.1. La République des beaux-arts

Le 28 mai 1968, des artistes, parmi lesquels Marcel Broodthaers et Roger Somville, occupent le hall central du Palais des beaux-arts de Bruxelles. Dès le lendemain, des assemblées libres s'organisent, les occupants y affirment leur solidarité avec les étudiants et entendent combattre la politique culturelle en vigueur pour la remplacer par un système d'autogestion aux mains des travailleurs culturels. La première journée se clôture sur l'affirmation que chaque révolution culturelle doit aussi comprendre une révolte sociale. Dans le compte rendu de l'assemblée libre du 30 mai 1968, l'artiste, homme de lettres et critique belge Marcel Broodthaers condamne « le système de commercialisation de toutes les formes d'art, considérées comme produits de consommation⁶¹⁵ ». Pour Broodthaers, « la dévalorisation générale du sens au profit de la seule valeur d'échange a réduit l'art à la commodité, soumise aux lois de la mode, à la rotation rapide des marchandises et au recyclage immédiat et permanent des 'nouveaux trucs, nouvelles combines'⁶¹⁶ ». Outre la commercialisation de l'art, d'autres questions émergent de ces assemblées comme la question de la censure, le budget de la culture, l'enseignement de l'art. Les initiateurs pensaient que l'occupation allait durer trois jours, elle durera trois mois. Après deux semaines, Marcel Broodthaers se détache du mouvement et choisit plutôt l'action personnelle en inaugurant dans sa maison son *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* (1968). Il se nomme lui-même « conservateur » de ce musée qu'il a créé où il expose ses *ready-made*.

⁶¹⁵ "Musée, expositions, révolution et biographie imaginaire", *Museum in motion? The modern art museum at issue. Museum in beweging? Het museum voor moderne kunst ter diskussie*, La Haye, Govt. Pub. Office, 1979, p. 248.

⁶¹⁶ Birgit Pelzer, "Le musée du signe", dans *Marcel Broodthaers*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 17.12.1991-1.3.1992, p. 18.

Le 15 octobre 1968, quelques semaines après l'occupation du Palais des beaux-arts de Bruxelles, les étudiants de l'École des beaux-arts de Montréal décident à leur tour d'occuper l'établissement. Les revendications et les idées portées par le mouvement font écho à celles qui animent les grands mouvements d'émancipation tant en Europe qu'en Amérique : les thèmes trouvent leurs origines dans le romantisme révolutionnaire, l'anarchisme individualiste et le modernisme artistique. Le mouvement est habité d'un refus radical de la tradition; on érige ainsi, pour fêter l'occupation, un cimetière sur la rue Sherbrooke où l'on retrouve les sépultures de toutes les valeurs passées telles que religion, hiérarchie, éducation, etc. Dans *La République des beaux-arts*, long métrage documentaire réalisé par Claude Laflamme après les événements, les étudiants annoncent que la révolution culturelle en marche doit être radicale et violente, puisque « la violence et la destruction sont création qui libère⁶¹⁷ ». L'acte expiatoire de destruction doit permettre de conjurer les démons bourgeois totalitaires et d'ouvrir la voie au règne de la jeunesse et de l'imagination. Cette affirmation fait largement écho aux propos de l'actionniste viennois Otto Muehl qui annonçait dès 1962 que l'excès des performances artistiques de la jeune génération d'artistes viennois devait être interprété comme « une sorte de grand cri de délivrance de la part de jeunes artistes qui s'élevaient contre une société perçue comme insupportable, contre le contexte provincial étriqué et "postfasciste" de l'Autriche de la fin des années 1950 et des années 1960⁶¹⁸ ». La révolte « ludo-libertaire » retient les mêmes idéaux que ceux qui habitaient leurs confrères de la Sorbonne cinq mois plus tôt : la liberté, la démocratisation de l'art et le projet de le réaliser comme mode de vie. Il faut comprendre cette « liberté » comme une revendication autonomiste dans un versant individuel et collectif. On cherche d'une part à affirmer la subjectivité individuelle

⁶¹⁷ *La République des beaux-arts* - long métrage documentaire de Claude Laflamme. 16 mm couleur, 75 min, Québec, 1997.

⁶¹⁸ Otto Muehl, *Sortir du borbier*, Dijon, France, Presses du réel, 2001, p. 80-81.

contre le pouvoir aliénant de l'institution tout en soutenant un idéal d'autonomie collective dans les formes anarchistes de l'autogestion. Cette émancipation de l'*establishment* est perçue alors comme la condition *sine qua non* d'une réconciliation entre l'art et la vie. Comme le souligne un participant de l'évènement dans le documentaire de Claude Laflamme :

[...] l'art, c'est la vie, c'est ce qui permet de vivre, c'est ce qui permet de dépasser le simple quotidien, de vivre divinement, alors toucher à l'art permet de se sentir un peu comme Dieu, nous sommes tous Dieu lorsque nous artons.

Cette déclaration, faite par un étudiant, met parfaitement en lumière le climat romantique et révolutionnaire dans lequel baigne une génération qui refuse les déterminations d'un quotidien perçu comme aliénant et soumis aux valeurs matérialistes et instrumentales de l'économie capitaliste. Difficile quand on entend ces paroles de ne pas penser à Marcel Duchamp qui, huit ans plus tôt, avait tenu pratiquement exactement les mêmes paroles :

L'artiste joue dans la société moderne un rôle beaucoup plus important que celui d'un artisan ou d'un bouffon. Il se trouve face à face avec un monde fondé sur un matérialisme brutal où tout s'évalue en fonction du bien-être matériel et où la religion, après avoir perdu beaucoup de terrain, n'est plus la grande dispensatrice de valeurs spirituelles. [...] Aujourd'hui, l'artiste est un curieux réservoir de valeur para-spirituelles en opposition absolue avec le fonctionnalisme quotidien [...] Plus que jamais l'artiste a cette mission para-religieuse à remplir⁶¹⁹.

Difficile aussi ici de ne pas voir dans cet acte de foi artistique une référence explicite à ce que nous avons nommé plus tôt l'éthique de l'esthétique nietzschéenne, et qui fait de l'art un outil de résistance au nihilisme et à la

⁶¹⁹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 2008, p. 236-238.

crise de la société moderne. L'art, pour Nietzsche, prépare à la vie et permet de prendre la mesure du tragique de l'existence. On se rappelle que chez ce dernier, une puissance créative souterraine appelée volonté de puissance parcourt la vie. Devant cette force indomptée, Nietzsche souligne une différence entre les « maîtres » et les « esclaves », entre l'esprit-artiste et l'esprit-prêtre, entre les cultures qui cherchent à développer ou à détruire cette créativité. Le monde se divise entre ceux qui acceptent la volonté de puissance et cherchent à développer le potentiel d'intensité et de créativité inhérent au monde tel qu'il est, puis ceux qui déprécient la vie au nom de valeurs dites « supérieures » et « transcendantes ». L'esprit artiste permet de se réconcilier avec la force vitale créatrice, d'en devenir le porte-étendard et de réaliser un acte anthropologique fondamental et divin : celui de créer une œuvre qui est en même temps création de nouvelles valeurs et donc de prendre la place du démiurge. La déclaration immortalisée par le documentaire de Claude Laflamme met en lumière les nouvelles fonctions qui sont accordées à l'art dans les années 68. L'art permet de lutter et de dépasser le quotidien aliéné qui a exclu la dimension esthétique de la vie. Héritée de la pensée marxienne, cette idée portée entre autres par les situationnistes soutient que la division moderne du travail a exclu la *poiesis* de la *praxis* avant de faire de l'art une activité spécialisée pour un public de connaisseurs en dehors du travail et de la production. Dans sa sphère autonome, celle du marché ou du monde de l'art par essence bourgeois, l'activité esthétique est une activité spécialisée qui s'exprime dans des œuvres ayant une valeur d'échange. La société bourgeoise réduit l'art à une variété de produits consommables. L'art comme geste anthropologique fondateur est appliqué à la société tout entière, et non plus cloisonné au monde de l'art, et doit permettre dans une grande fête révolutionnaire la révolution de la vie quotidienne, fête qui marquera la réunification de la *poiesis* et de la *praxis*. L'art est aussi considéré comme une énergie créative au fondement de la vie,

de la société et des valeurs. La prise en compte de cette dimension « énergétique » et « vitaliste » de la vie devra permettre de se sentir comme Dieu, un créateur de formes esthétique, mais aussi de valeurs. Raoul Vaneigem fait le pont entre l'expressivisme de la production marxienne et l'éthique de l'esthétique nietzschéenne quand il écrit :

On parle de créativité à propos d'une œuvre d'art. Qu'est-ce que cela représente à côté de l'énergie créative qui agite un homme mille fois par jour, bouillonnement de désirs insatisfaits, rêveries qui se cherchent à travers le réel, sensations confuses et pourtant lumineusement précises, idées et gestes porteurs de bouleversement sans nom⁶²⁰.

Après un mois de « liberté », les étudiants montréalais votent le retour en cours en novembre 1968. Pour les plus radicaux, il s'agit d'un coup dur. Dans un geste de frustration, un étudiant désabusé passe une barre de fer à travers la vitrine qui abritait une authentique momie égyptienne datant de 2600 ans; cette dernière est ensuite jetée sur le sol pour subir des dégâts importants. Cette destruction de l'art classique, symbole d'académisme et de culture « momifiée », s'inscrit en plein dans la mouvance de l'art moderne. Rappelons-nous qu'en 1909, dans le manifeste du futurisme, Marinetti avait déjà professé que la modernité, idéalisée par « une automobile rugissante », était « plus belle que la Victoire de Samothrace ». Les années 68 ont été ponctuées de gestes iconoclastes à l'endroit des œuvres classiques dont le plus célèbre demeure le graffiti sur le portrait du cardinal Richelieu à la Sorbonne peint par Philippe de Champaigne. Le vandalisme de la momie est même défendu par certains membres de ce qu'on appelle désormais la République des beaux-arts. Dans un communiqué de l'époque, l'ULAQ

⁶²⁰ Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p. 247.

(Université Libre d'Art Quotidien), dont le nom indique ses aspirations, stipule qu'elle supporte cet acte de révolte :

[...] endosse la destruction partielle de la momie et se solidarise indéfectiblement avec le camarade qui en a assumé le geste. Annonce sa volonté irréductible de mettre en œuvre tous les moyens pour libérer notre espace de ce symbole dégénérant. Exige que la "tite" momie, entrée au pays par voie de tractations, soit remise dans les plus brefs délais au peuple égyptien dont elle fait partie du patrimoine national⁶²¹.

En 1964, dans les *Réflexions sur la violence*, l'Internationale situationniste écrit que le projet révolutionnaire ne peut se refaire qu'avec excès et nécessite un « nouveau maximalisme » qui « exige tout de la transformation de la société ». Quatre ans plus tard, Raoul Vaneigem explique dans son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* que l'acte de violence naît de la répression de la poésie par la société technocratique et productiviste ambiante.

Partout réprimée, cette poésie-là fleurit partout. Brutalement refoulée, elle reparaît dans la violence. Elle consacre les émeutes, épouse la révolte, anime les grandes fêtes sociales avant que les bureaucrates l'assignent à résidence dans la culture hagiographique [...] ⁶²².

La violence comme acte poétique est pour Vaneigem une forme de théorie radicale révolutionnaire qui se joue sur la vie quotidienne. Les situationnistes opèrent un renversement qui marquera l'histoire de l'art et plus largement l'histoire des mentalités : chez ces derniers, ce n'est plus le geste artistique, l'art d'avant-garde comme chez Adorno ou Marcuse qui est révolutionnaire,

⁶²¹ *La République des beaux-arts*, op. cit.

⁶²² Raoul Vaneigem, op. cit., p 258-259.

mais l'acte révolutionnaire qui est poétique. « L'explosion en chaîne de la créativité clandestine doit renverser la perspective du pouvoir⁶²³ ». L'acte révolutionnaire engendre des réalités nouvelles, un renversement de perspective qui est intrinsèque « aux faits » et à « l'évènement que l'on crée⁶²⁴ ». Tout acte et geste révolutionnaire est par essence poétique car le geste de liberté est toujours porteur d'une communication authentique contre les mensonges du vieux monde. Vaneigem se questionne sur la quantité de mensonges réitérés qu'un seul geste de poésie révolutionnaire serait capable d'anéantir⁶²⁵.

L'idée centrale au cœur de cette critique artiste des années 68 s'énonce maintenant plus clairement : elle stipule que toute personne est porteuse d'une « part irréductible de créativité⁶²⁶ », qu'« il n'y a plus d'artistes, car tous le sont⁶²⁷ », puis que l'art est un outil de lutte contre le pouvoir et la société moderne. Plus radicalement encore, on énonce l'idée que le geste révolutionnaire est fondamentalement artistique. Marcuse devait déclarer à ce sujet : « C'est peut-être, pour moi, l'aspect le plus intéressant de Mai, la jonction de Marx et d'André Breton. L'imagination au pouvoir, ça, c'est vraiment révolutionnaire⁶²⁸ ».

⁶²³ *Ibid.*, p. 235.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 246.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 260.

⁶²⁸ Herbert Marcuse, *L'Express*, 23-29 septembre 1968.

2.3.1. Marginalité et indiscipline

La critique contre-culturelle des années 68 s'articule autour d'une logique de la négation et de la subversion soutenant que ce sont les innovations et les comportements rebelles au conformisme moral bourgeois qui font avancer la société. Bien qu'ils fassent pour la plupart partie de la classe moyenne et de la bourgeoisie, les acteurs de la critique artiste, souvent proche de ce que l'on commence à nommer la contre-culture, rejettent leur propre milieu social qu'ils jugent oppressant et médiocre. Ils refusent la rigidité des mœurs et des valeurs bourgeoises et mettent en scène leur anticonformisme. Dans ce contexte, les termes d'indiscipline et de marginalité prennent une signification particulière. Ils désignent certes la rupture avec les conventions, la révolte, la provocation, mais aussi un nouvel idéal d'autonomie et de liberté d'esprit. Nous verrons à travers un exemple tiré de la littérature marginale américaine que la critique artiste présente dans la contre-culture a consacré la marge comme un lieu de différenciation favorisant la réalisation de soi et l'émancipation. Cette logique de la différenciation et de la transgression est à replacer dans le vaste mouvement de démocratisation des conditions qui s'est accéléré dans les années 68, mais aussi dans l'optique d'un régime de singularité propre à la sphère artistique qui fait la part belle à la subjectivité, l'exaltation de l'authenticité et l'originalité de l'individu. L'idéal individualiste de la contre-culture et de la critique artiste vont de pair avec une institutionnalisation de la transgression qui sous-entend qu'être soi-même passe inévitablement par une opposition au monde et à l'altérité. Si l'individu veut être autonome et original, il doit désormais s'opposer au mode de vie bourgeois qui écrase les potentialités artistiques et brime la libre expression et l'épanouissement d'un moi authentique. Au conformisme supposé du bourgeois on opposera la bizarrerie, à la vie tranquille et bien réglée la vie de bohème, au conservatisme la dissidence. Un très bon exemple

de cette nouvelle valorisation de la marginalité et de la déviance nous est donné par un court texte du jeune écrivain américain Norman Mailer intitulé *The White Negro*⁶²⁹. Dans cet essai, l'auteur tente une première analyse de la culture jeune et anticonformiste qui émerge aux États-Unis dans les années 1950. Plus qu'un texte, cet ouvrage énonce une nouvelle mythologie et renverse le stigmatisme traditionnellement associé à l'homme noir américain – figure marginale par excellence dans la société américaine raciste de l'époque – pour en faire un modèle identificatoire de la jeunesse rebelle et progressiste. Comme l'explique de son côté Iain Chambers :

[...] la culture et la musique noires fournissaient des valeurs anticonformistes qui, dans un contexte nouveau, permettaient de symboliser et de problématiser les contradictions et les tensions propres à la sous-culture juvénile [blanche]⁶³⁰.

Dans *The White Negro*, Mailer dresse un portrait de la jeunesse américaine blanche de l'époque, une jeunesse qui se divise entre une minorité de « hips » ou « hipsters » – les jeunes branchés participant à la contre-culture jazz – et une majorité de « squares », c'est-à-dire les jeunes caves conformistes blancs. L'origine de ces termes revient à Garry Gibson, un joueur de jazz new-yorkais né en 1915, qui cherchait à donner un nom aux amateurs de be-bop dans les années 1940⁶³¹. Le mot « hip » ou « hipster » pourrait ainsi tirer son origine de l'anglais « *hype* » qui signifie être branché, dans le coup, ou encore de la hanche (*hip* en anglais). Dans la même optique que Gibson, l'historien de la musique Frank Tirro définit également le hipster comme un amateur de jazz progressiste à tendance anarchiste :

⁶²⁹ Norman Mailer, *The white Negro*, San Francisco, City Lights Books, 1957.

⁶³⁰ Stuart Hall et Tony Jefferson, *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Routledge, 1993, p. 157-166.

⁶³¹ Harry Gibson, *Everybody's Crazy But Me*, Progressive Records, 1986

To the hipster, Bird was a living justification of their philosophy. The hipster is an underground man. He is to the Second World War what the dadaist was to the first. He is amoral, anarchistic, gentle, and overcivilized to the point of decadence. He is always ten steps ahead of the game because of his awareness, an example of which might be meeting a girl and rejecting her, because he knows they will date, hold hands, kiss, neck, pet, fornicate, perhaps marry, divorce—so why start the whole thing? He knows the hypocrisy of bureaucracy, the hatred implicit in religions—so what values are left for him?—except to go through life avoiding pain, keep his emotions in check, and after that, “be cool”, and look for kicks. He is looking for something that transcends all this bullshit and finds it in jazz⁶³².

Dans la préface de l'œuvre la plus connue de Jack Kerouac et livre fondateur de la Beat Generation, *Sur la route*, Michel Morht décrit le « beat », très proche parent du hipster en ces mots :

[...] être *beat*, c'est rejeter le passé et le futur, se rebeller contre toute autorité organisée, mépriser le 'square'. Le 'square' (mot qui désigne à la fois carré et honnête) est celui qui vit enfoncé dans son ornière, qui croit témoigner par sa vie en faveur de toutes les valeurs décentes – en un mot le bourgeois, le salaud. D'autres termes, eux aussi empruntés au jazz et à la danse, servent à exprimer un état d'esprit, une morale vague, une esthétique plus vague encore : le mot 'cool' : frais, léger, le mot 'hip' : hanche, le mot 'swing' : balancement⁶³³.

En effet, on peut faire un rapprochement avec les mouvements du bassin et des hanches qu'on retrouve dans les danses jazz et bop. Pour Mailer, les « squares » vivent dans une représentation du réel qui les astreint au conformisme, alors que les « hips » sont rebelles et vivent dans la marge.

⁶³² Robert George Resiner, *Bird : The legend of Charlie Parker*, Da Capo Press, 1977, p 25.

⁶³³ Jack Kerouac, *Sur la route*, Paris, Gallimard Folio, 1979, p. 8.

Michel Morht dans l'avant propos de *Sur la route* apporte quelques précisions quant à la dynamique entre ces groupes :

le beatman s'oppose au square en ce qu'il s'est désolidarisé. Il a rejeté le mensonge social, il s'est enfui sur les routes d'Amérique, loin de l'Est industriel, les poèmes de Rimbaud dans une poche, dans l'autre ceux de Jean Genet, désespéré, lucide, dur au cœur tendre, amer, pauvre, affamé⁶³⁴.

Les hips et les beats vivent, comme leurs confrères noirs, dans l'insécurité du présent, néanmoins c'est cette insécurité même qui les rend créatifs. Le principe n'est pas nouveau, il est même caractéristique des idées de la culture artistique au XX^e siècle : la découverte de la nouveauté exige la lutte et la rébellion contre les puissances réactionnaires institutionnelles et l'ouverture à l'étranger, à l'exotique et la différence. Comme Habermas le mentionne, le passé est le symbole du statique, de la sédimentation des habitudes, de la répétition des gestes, alors que la vraie découverte du présent passe par l'acceptation de son effervescence et de sa contingence. Le moteur de la créativité est donc l'insécurité engendrée par la nouveauté qui s'affirme dans le présent et qui oblige les hipsters à s'engager perpétuellement dans l'action. Le hip a un modèle : le négro, personne avec qui il partage l'insécurité du présent. Comme lui, il vit dans un monde pauvre et violent tout en renonçant aux plaisirs de l'esprit en faveur de ceux du corps, immédiats. « *The hipster had absorbed the existentialist synapses of the Negro, and for practical purpose could be considered a white Negro.*⁶³⁵ » Le Noir dans l'analyse de Mailer est décrit comme un être qui profite de la vie, et dont le désir de vivre étant moins refréné par un surmoi et par une morale conservatrice, est

⁶³⁴ Ibid.

⁶³⁵ Norman Mailer, *op. cit.*

davantage bouillant que celui du Blanc. Un exemple flagrant de cet idéal extatique que représente le négro est donné par Jack Kerouac :

Un soir de lilas, je marchais, souffrant de tous mes muscles parmi les lumières de la Vingt-septième Rue et de Welton, dans le quartier noir de Denver, souhaitant être un nègre, avec le sentiment que ce qu'il y avait de mieux dans le monde blanc ne m'offrait pas assez d'extase, ni assez de vie, de joie, de frénésie, de ténèbres, de musique, pas assez de nuit⁶³⁶.

Le hip partage aussi ce « principe d'insécurité » avec le dandy baudelairien, qui refuse par principe l'attachement et la stabilité, valeurs propres au conformisme bourgeois. En effet, le dandy préfère le détachement et la mobilité de la vie bohème, l'aventure et le risque. Le hip, écrit encore Mailer, est un « existentialiste américain ». Il a divorcé de la société, rompu avec les racines, exploré les « impératifs rebelles du moi » et accepté l'insécurité « ontologique » : l'insécurité de la découverte de soi, de l'expérience. Ce « héros contre-culturel », vit ainsi dans un « présent énorme » qui est sans passé ni futur, sans mémoire ni planification, ce qui le rend psychopathe. Cette psychopathie n'est pas un mal, parce qu'elle lui ouvre les frontières de la perception et libère des prisons de l'habitude. Ici encore, l'écrivain reprend à son compte des idées largement véhiculées par la culture artiste. En effet, le culte de l'expérience et la valorisation de l'instant sont des thèmes majeurs de l'éthique formulée par Charles Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* (1863). Pour Baudelaire, les phénomènes paraissent réels en tant qu'expériences immédiates. À ce propos, l'expérience fusionnelle avec le réel doit devenir le lieu d'où toute expression procède. On peut ainsi parler de « présentéisme » pour qualifier cette théorie qui est avant tout une prise de conscience du présent en expansion, dynamique, et en rupture permanente

⁶³⁶ Jack Kerouac, *op. cit.*, p. 8.

avec lui-même. Il y a l'idée chez Baudelaire et chez ses thuriféraires qu'il faudrait saisir l'essence du présent, son essence mutationnelle avant qu'il ne passe et se transforme en habitudes et traditions. Ce rapport au temps sera symptomatique des années 68 et d'une génération qui valorise de plus en plus la vie de l'instant, le *carpe diem*, au point de consacrer l'attitude hédoniste comme valeur culturelle dominante. Toujours selon Mailer, la réalité est définie par une vision conformiste de la société : elle n'est qu'une représentation, une illusion, et pour sortir de cette illusion, il faut d'abord sortir du conformisme moral dans lequel baignent les individus. Ainsi, les fous voient peut-être mieux la « vraie » réalité que les gens normaux. Dans cette logique inversée, le psychopathe devient le vrai philosophe :

[il possède] le détachement narcissique du philosophe [...]. Il est un rebelle sans cause, un agitateur sans slogan, un révolutionnaire sans programme, sa rébellion lui sert à satisfaire son goût pour lui-même. Toutes ses actions recherchent la satisfaction de ses désirs immédiats⁶³⁷.

La morale prônée par Mailer est à ce propos particulièrement individualiste et hédoniste, elle se résume à l'adoration infantile et immodérée du présent. Il ne sert à rien de savoir si l'homme est bon ou mauvais, puisque ce dernier n'existe que dans l'instant : il est simplement une collection de possibilités, perpétuellement ambivalent et dynamique. La seule morale consiste à ouvrir les limites du possible pour soi et à faire ce que l'on sent, quand et où cela est possible. La vie doit être une recherche continuelle du plaisir et notamment du plaisir sexuel, ce besoin orgiastique qui attaque la morale conventionnelle. Mailer rejoint Nietzsche sur bien des points, qui seront aussi des poncifs de la production contre-culturelle des années 68. Le désir nihiliste est un désir qui nie la suprématie accordée à l'esprit dans la déchirure dualiste et fait de la

⁶³⁷ Norman Mailer, *op. cit.*

sensibilité de l'individu la source de toute valeur. Il faut faire du corps et de la force inconsciente une connaissance contre le fétichisme de l'esprit, puisque c'est dans ce fétichisme, dans la pensée rationnelle, que se trouve le « contrôle social ». L'idéal du non-conformisme que prône Mailer se retrouve donc déjà en substance dans la modernité esthétique qui considère le conformisme comme un frein à l'authenticité et dans le vitalisme nietzschéen qui en fait le siège de la morale. La contre-culture radicalise la dichotomie entre le conformisme et la créativité, et tente de réhabiliter le corps et l'instinct comme source de cette créativité.

En ce sens, l'antirationalisme de Mailer est symptomatique d'une résurgence de la critique artiste, critique qui faisait de l'art un moyen de défense contre la réification du monde portée par la société industrielle et capitaliste du XIX^e siècle. Ainsi, on peut interpréter l'antirationalisme mystique et zen des années 68 comme une des formes prises par la critique artiste. Pour le hippie, le beat et le hip, comme pour l'artiste romantique, l'art permettait un contact privilégié avec le courant souterrain de la vie. À cet égard, il était supérieur à la morale, simple artifice humain et vile construction sociale. Toutefois, ce néo-primitivisme antirationaliste ne se donne point à interpréter tel un retour du refoulé religieux, mais plutôt comme une individualisation du religieux et une revalorisation du corps comme lieu de libération. L'individu ne veut plus recevoir le sacré d'un ordre transcendant, « il construit lui-même un dispositif de sens et choisit d'adhérer librement à telle ou telle religion [...] »⁶³⁸. Ce qui compte désormais « ne sont pas les conséquences, mais plutôt la valeur inhérente d'un geste en tant que moment du perpétuel effort de libération »⁶³⁹. L'essai de Mailer s'inscrit en plein dans la critique artiste,

⁶³⁸ Frédéric Lenoir, *Les métamorphoses de dieu*, Paris, Plon, 2003, p. 17.

⁶³⁹ Joseph Heath et Andrew Potter, *op. cit.*, p. 416.

notamment lorsqu'il fait l'apologie d'une subjectivité totale, décentrée et plastique qui tente de vivre dans un présent perpétuel ou quand il idéalise un comportement marginal identifié à la figure du négro. Comme l'explique Dick Hebdige (2008) dans son texte fondateur sur la contre-culture :

[...] toute une mythologie favorable à l'Homme noir et à sa culture commença à se développer au sein du public progressiste. Le Noir était un homme libre, affranchi des conventions [...]. La figure de l'Homme noir était une référence permanente, véhicule symbolique d'une plongée clandestine au cœur d'un "infra-monde [...]" situé au-delà de la superficialité de la vie quotidienne", un ordre différent, un système d'une sublime complexité où les valeurs, les normes et les conventions du monde "straight" étaient renversées⁶⁴⁰.

Ainsi, c'est dans ce monde clandestin et dangereux que se perdent les poètes beat et tous les non-conformistes comme Allen Ginsberg :

*I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix, angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night, who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of cities contemplating jazz [...]*⁶⁴¹.

Pour Norman Mailer et Kerouac, et plus généralement pour toute la contre-culture, la créativité sous-entend toujours un certain idéal de marginalité et de criminalité. Dans *Sur la route*, Kerouac décrit Dean comme un criminel de la race « solaire ».

⁶⁴⁰ Dick Hebdige, *Sous-culture : le sens du style*, Paris, La Découverte, 2008, p. 58.

⁶⁴¹ Allen Ginsberg, *Howl and other poems*, Paris, C. Bourgois, 2005, p. 6.

[Sa criminalité] n'était pas de l'ordre de la bouderie et du ricanement ; elle s'affirmait comme une sauvage explosion de la joie américaine ; c'était l'Ouest, le vent de l'Ouest, un hymne jaillit des plaines, quelque chose de neuf, depuis longtemps prédit, depuis longtemps attendu (il n'avait volé des autos que pour la joie de conduire)⁶⁴².

Cette peur de l'uniformisation et du conformisme, écrit François Ascher, est aussi « le produit de l'individualisation qui renforce les exigences de singularité⁶⁴³ ». « Nous ne pouvons pratiquement plus ouvrir un quotidien, un hebdomadaire ou une revue sans rencontrer quelque individu ou quelque collectivité affublés du terme de marginal », écrit même Bernard Vincent⁶⁴⁴. Ce dernier pointe d'ailleurs le fait que ce terme n'existait pas comme substantif dans les années 1950, et que le glissement de l'adjectif « être marginal » au substantif « un marginal » a eu lieu durant les années 1960. Au-delà de l'émergence d'un mot, on constate que la reconnaissance du terme « marginal » participe d'un mouvement culturel global marqué par la « lente subversion de tous les rapports d'autorité, de tous les rapports hiérarchiques⁶⁴⁵ » au profit de la spécificité et de l'originalité individuelle. Le terme de marginal devient un terme commode et « assez vague pour recouvrir de son seul manteau les aspects multiformes du refus des valeurs dominantes⁶⁴⁶ ».

⁶⁴² Jack Kerouac, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁴³ François Ascher, *La société hypermoderne : ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2005, p. 153.

⁶⁴⁴ Bernard Vincent, *Les marginaux et les exclus dans l'histoire*, Paris, 10/18 et UGE, 1979. p. 7.

⁶⁴⁵ Ricoeur, Paul et Edmond Blattchen, *L'unique et le singulier*, Montréal, Stanké, 1999. p. 37.

⁶⁴⁶ Bernard Vincent, *op. cit.*, p. 10.

2.3.1. Marginalité et pratiques artistiques

L'art contemporain, défini traditionnellement comme l'art d'après Seconde Guerre mondiale, mais que certains n'hésitent pas à faire remonter la source aux premiers *ready-made*, repose essentiellement sur l'expérimentation de toutes les formes de rupture avec les pratiques antérieures, ainsi que sur la transgression systématique des critères et des cadres artistiques. À cet égard, il se place dans la continuité de l'art moderne qui avait lui-même expérimenté toute une série de transgressions plastiques des règles traditionnelles de l'art : perspective, figuration, rationalité des images, etc. Dans les années 1968, l'intérêt pour les expressions marginales devient encore plus manifeste; comme le signalent Julie Paquin et Valérie Rousseau, on assiste à « l'émergence d'une prolifération de termes – art indiscipliné, art brut, art populaire, art singulier, art outsider – pour tenter de désigner des œuvres qui apparaissent fondamentalement indociles et rebelles aux définitions, de même qu'aux catégories artistiques et disciplinaires⁶⁴⁷ ». La mode est à l'irrévérence, à la marginalité, au culte de la différence et à l'individualité de l'artiste comme figure archétypale du marginal. Ainsi, dès leur apparition sur la scène artistique new-yorkaise, les membres de Fluxus sont qualifiés par la presse américaine de « *misfits* », c'est-à-dire de marginaux à contre-courant de leur époque. Ces derniers acceptent avec d'autant plus de fierté cette désignation, qu'ils l'avaient eux-mêmes proposée aux médias. En 1993, le documentaire rétrospectif consacré au mouvement se nommera naturellement *The Misfits: 30 years of Fluxus*⁶⁴⁸. L'art des années 68 est symptomatique d'une volonté de transgresser les frontières morales, avec des œuvres jouant sur le blasphème, l'indécence ou la provocation. En avril 1950

⁶⁴⁷ Julie Paquin et Valérie Rousseau, « Indiscipline et marginalité : la passion de l'étrange », *Actes du colloque « Indiscipline et marginalité. Art-culture-société »*, Montréal, Société des arts indisciplinés, 2003, p. 11-15, p. 11.

⁶⁴⁸ *The Misfits: 30 Years of Fluxus*, Lars Movin, 1993, United States, Vidéo

par exemple, Michel Mourre et d'autres membres de l'Internationale lettriste, précurseur de l'Internationale situationniste, se déguisent en moines et montent en chaire à la cathédrale Notre-Dame de Paris pour proclamer devant toute la congrégation un anti-sermon blasphématoire sur la mort de Dieu. En 1961, l'artiste italien Piero Manzoni met sur le marché de l'art 90 boîtes de conserve cylindriques en métal hermétiquement scellées, contenant soi-disant ses propres excréments. Les conserves sont étiquetées, numérotées et signées. Les œuvres transgressent aussi naturellement le droit avec des performances en forme de vandalisme et d'atteintes aux bonnes mœurs. Le 7 juin 1968, Otto Muehl, Gunter Brus et Oswald Wiener organisent une *Aktionsveranstaltung Kunst und Revolution* (Action Art et Révolution) à l'Université de Vienne. La performance se présente comme une représentation artistique ordinaire jusqu'à ce que Muehl renverse de la bière sur le sol pendant que Brus défèque sur le sol puis se masturbe en public en chantant l'hymne national autrichien. Outre le fait de causer un scandale dans la presse, la performance mène à des condamnations en prison contre Brus (six mois) et Muehl (deux mois), tandis que Brus fuit à Berlin. Les sujets des œuvres tendent aussi à emprunter à ce régime de la marginalité. C'est le cas notamment de la photographe américaine Diane Arbus qui, bien que prônant un style « documentaire », s'attache à montrer des personnages étranges et atypiques : marginaux (e.g. *queers*, transsexuels, homosexuels) du New York underground, « anormaux » ou « *freaks* » (e.g. nains, géants, malades et autres monstres de foire). La valorisation de la marginalité en art repose en outre sur l'idée « moderne » que l'artiste non conformiste serait toujours un précurseur en matière d'art. Par exemple, pour le sociologue du théâtre Jean Duvignaud qui a beaucoup travaillé dans les années 68 sur le concept d'anomie en art, l'anomie et la marginalité seraient les seuls véritables moteurs de la création artistique. Pour ce dernier, les artistes novateurs sont des individus qui vivent presque toujours dans une période

trouble de l'histoire – il emploie le terme « anémique ». L'anémie c'est l'ensemble des faits de dérèglement résultant des changements de structure sociale. Cette période « anémique » signale une transition entre une forme ancienne de société en crise et une nouvelle en train de s'installer. Dans ce climat, l'artiste, de par sa personnalité « novatrice », se détache des normes classiques et anciennes de la société en crise qui jusque-là contrôlaient et ordonnaient ses désirs, puis se retrouve confronté à une liberté immense et à des aspirations infinies :

[A]u cours de ces passages d'une structure sociale à une autre, la vie psychique [est] rendue plus intense par le fait qu'elle ne s'épuise pas dans le respect des modèles : l'homme se voit "condamné à la liberté" et lancé au-delà de lui-même dans une invention qui peut prendre une forme négative, qui n'en est pas moins un symbole d'intégration ultérieure à réaliser. Et cette vie psychique individuelle ou collective, qui ne peut plus trouver son expression et son épanouissement dans les cadres d'une société en voie de dissolution, trouve son chemin vers l'imaginaire et l'invention des formes⁶⁴⁹.

Dans cet espace de liberté infini, l'artiste va avec ses créations anticiper sur un non encore advenu, c'est-à-dire matérialiser et préfigurer ce que seront les formes de la société future en train de se bâtir. Même si cette vision reste prisonnière d'un postulat historiciste auquel nous ne souscrivons pas, elle est symptomatique de son époque et s'inscrit parfaitement dans ce culte de la marginalité qui caractérise les années 68. Cet idéal de marginalité tire son origine de la modernité artistique que nous avons longuement développée dans la première partie de cet ouvrage. Les thématiques vocationnelle et individualiste propres au monde de l'art moderne se diluent dans le monde vécu à travers toute une littérature contre-culturelle, radicale et *new age*,

⁶⁴⁹Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 47.

littérature qui fera du déviant, du marginal et du rebelle un nouveau héros culturel, un exemple à suivre. L'injonction normative de la nouvelle société en train de se dessiner devient « *réalise-toi toi-même seul en te différenciant des autres, en cultivant ta spécificité et ton originalité, voire ta marginalité* ». Il faut savoir se bricoler une identité, se trouver un projet de vie, être heureux, en étant différent des autres. La normalisation est désormais anti-normative : pour être comme les autres, il faut être différent.

Dans ce contexte individualiste, le marginal peut occuper deux positions diamétralement opposées. Dans une conception de la marge comme lieu de différenciation favorisant la réalisation de soi par l'émancipation, le marginal est celui qui use de ses capitaux et de ses ressources pour se distinguer, se différencier et se démarquer socialement. La marginalité est ici voulue, provoquée, elle est revendiquée et activée par une individualité forte. Cependant, la marginalité peut aussi être subie par des individus sans ressources pour qui l'individualité se vit plus par défaut que de manière active. C'est le cas des personnes fragilisées, les ouvriers précaires, les retraités et tous les gens écartés, désaffiliés et disqualifiés. La critique artiste soumet les individus à un impératif d'émancipation que tous ne sont pas capables de supporter. Pour certains, l'occasion de se différencier des autres se présente comme une aventure favorisant l'expérimentation de soi, pour d'autres, elle les confronte à leurs limites. Faire l'expérience de la marginalité, c'est faire l'expérience du stigmat, un stigmat que l'on revendique ou que l'on subit. Quant au *White Negro*, l'utopie qui préside à son écriture rattrapera les hips, car la rencontre entre les jeunes Noirs et les jeunes Blancs ne se fera jamais. Pour les premiers, la liberté signifiait s'intégrer au système et acquérir les mêmes privilèges que la classe moyenne blanche, c'est-à-dire ni plus ni moins qu'accéder à la consommation. Pour les seconds, la liberté

signifiait rompre avec cette classe en tentant de trouver le bonheur et le plaisir dans des formes non conventionnelles de liberté, dans la pauvreté et dans une certaine idée romantique de la bohème.

2.4. Suppression et réalisation de l'art : libérer le merveilleux

Figure aujourd'hui oubliée de la philosophie marxiste française, Henri Lefebvre, philosophe et sociologue de son état, a été l'une des figures les plus en vue du champ intellectuel français des années 1950. Auteur prolifique, il a laissé derrière lui plus de 70 ouvrages. Ce marxiste assez hétérodoxe, venu à Marx par la lecture de Hegel, Schelling et des romantiques allemands comme Novalis (qu'il ne cite presque jamais), il est un des premiers en France à faire connaître les manuscrits de jeunesse de Marx encore empreints de romantisme. Proche du surréalisme dans les années 1920, il apporte sa pierre à l'édifice marxien et aux concepts d'aliénation, de fétichisme et d'idéologie avec des ouvrages comme *La conscience mystifiée* et *La critique de la vie quotidienne*, dans lequel il pose les fondements d'une sociologie marxiste de la quotidienneté. Après-guerre, Lefebvre se désolidarise progressivement du stalinisme du Parti communiste français avant de couper les ponts en 1958 lors de l'insurrection nationale de Budapest contre l'Union soviétique. En 1957, un an avant son exclusion du Parti communiste français, Lefebvre publie l'article *Le romantisme révolutionnaire* dans lequel il théorise l'avènement d'un nouveau romantisme. Le texte annonce le passage d'une critique artiste encore romantique à une critique artiste purement révolutionnaire. Il s'ouvre sur un constat : le caractère problématique de l'art moderne, un art boulonné dans l'impasse d'un épuisement formel, incapable de remettre en cause le caractère problématique et incertain de la vie réelle. L'art moderne se caractérise à la fois par l'absence de modèles, mais aussi par

l'échec de ses tentatives d'ouverture absolue et illimitée du médium⁶⁵⁰. Pourtant, explique Lefebvre, la critique radicale de l'existant doit commencer par une prise de conscience de la laideur de la vie bourgeoise⁶⁵¹ qui détermine les formes d'art existantes. C'est d'ailleurs selon lui ce que fait déjà le théâtre brechtien (en référence au seul artiste cité dans ce court texte), théâtre qui « rend sensible dans un spectacle réglé le problématique, la distorsion vécue – intérieure et objective, – la négativité typique, l'inacceptable et l'inaccepté⁶⁵² ». On notera ici la proximité avec la pensée d'Adorno sur le statut de l'œuvre d'art qui se définit par ses contradictions, donne à voir les formes mutilées de la société et met en lumière l'inauthenticité et la fausseté du monde. Prenant pour exemple le romantisme allemand depuis Novalis, Lefebvre soutient qu'il est l'expression théorique et pratique d'une protestation contre la vie bourgeoise et la civilisation capitaliste-industrielle. Le romantisme est déjà l'expression d'un déchirement, d'une séparation entre l'individu et son temps, entre le subjectif et l'objectif, la théorie et la pratique, le vécu et les représentations, bref entre l'homme et le monde. Le romantisme allemand dénonce l'ennui, l'insatisfaction et le désespoir qui naissent de l'éloignement entre les aspirations subjectives et les structures objectives de la société empêchant leur réalisation. Toutefois, ce romantisme se voit confronté à un problème majeur : «[il] tend inévitablement vers une attitude réactionnaire⁶⁵³ ». Pour Lefebvre, l'artiste romantique accepte la société bourgeoise comme constituant le réel et cherche son salut dans la fuite, le retour aux origines, le mythe, le passé, ou encore le rêve.

⁶⁵⁰ Henri Lefebvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*, op. cit., p. 52.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p.31.

⁶⁵² *Ibid.*, p.36.

⁶⁵³ *Ibid.*, p.35.

Ce passé signifiait toujours le retour en arrière dans le temps, soit historique, soit psychologique, vers les origines. Il s'agissait parfois du "primitif", de la simplicité et de la pureté native ; tantôt du moyen âge ou de l'antiquité ; tantôt de l'enfance. Le mythe du passé prenait donc des formes diverses, toujours poignantes, allant jusqu'à la fascination de l'inconscience. Plus généralement, l'ancien romantisme transformait le fétichisme et l'aliénation en critères du vrai et de l'authenticité : la possession, la fascination, le délire. D'où un contenu réactionnaire⁶⁵⁴.

Le romantisme prend ses distances par rapport au présent en se servant du passé : il vit « dans l'obsession et la fascination de la grandeur, de la pureté du passé⁶⁵⁵ » et de ce fait élude la question de la révolution...

Le romantisme allemand se fonde sur un postulat implicite : éluder la révolution (démocratique bourgeoise) ; accepter en fait la société bourgeoise allemande, et même son mélange équivoque de féodalité et de bourgeoisie, en la refusant, en la fuyant dans l'ironie, le rêve, le mythe, la magie et les éléments cosmiques⁶⁵⁶.

Le romantisme révolutionnaire que Lefebvre appelle de ses vœux et qu'il croit déjà distinguer chez Brecht, se définit par opposition à l'ancien romantisme, tout en approfondissant certaines de ses tendances les plus fécondes. Il est face à l'ancien romantisme à la fois le prolongement et la rupture. On parle de prolongement, car comme lui, il prend pour point de départ « le vide spirituel du moment⁶⁵⁷ », celui des « consciences⁶⁵⁸ », le « mal de vivre » et le « mal de la jeunesse⁶⁵⁹ ». Le romantisme révolutionnaire est un art de la totalité, « la totalité concrète des possibles, en tant qu'exigeant la négation d'abord et

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p.39.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p.39.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p.40.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.55.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.56.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.55.

ensuite la reconstitution des types de conscience et d'individualité⁶⁶⁰ ». Pour Lefebvre, l'artiste ne doit plus se réfugier dans le passé par peur d'affronter le monde, il doit au contraire comprendre le monde pour « dénoncer les aliénations de la vie humaine⁶⁶¹ ». Désormais, plus rien d'humain ne doit le laisser « indifférent ». Voilà énoncée la tâche du romantisme révolutionnaire dans la plus pure tradition marxienne : mettre au jour les rapports d'aliénation, montrer les contradictions et dénoncer l'idéologie qui « rend entièrement problématique l'existant en écartant le possible humain de l'existence⁶⁶² ». L'art révolutionnaire est pour Lefebvre un des moyens privilégiés pour lutter contre la bourgeoisie, notamment parce qu'il aspire à réaliser le « possible-impossible ». C'est dans cette conscience du possible-impossible que l'artiste est conduit à formuler son opposition radicale à l'existant au nom du possible. La virtualité de l'impossible est essentielle au présent, elle permet de « franchir l'abîme entre le vécu partiel et le présent total⁶⁶³ ».

Dans le premier numéro d'*Internationale situationniste* publié en juin 1958, le philosophe français et grand lecteur de Marx Guy Debord (1931-1994) approuve le texte de Lefebvre dans ses grandes lignes, mais lui reproche par contre une conception limitée de l'art comme simple « expression du désaccord ».

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p.57.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.59.

⁶⁶² *Ibid.*, p.60.

⁶⁶³ *Ibid.*, p.68

Henri Lefebvre voit justement que cette contradiction est au centre d'un désaccord spécifiquement moderne entre l'individu progressiste et le monde, et appelle romantique-révolutionnaire la tendance culturelle qui se fonde sur ce désaccord. L'insuffisance de la conception de Lefebvre est de faire de la simple expression du désaccord le critère suffisant d'une action révolutionnaire dans la culture⁶⁶⁴.

Pour Debord, Lefebvre reste prisonnier des anciennes catégories esthétiques d'œuvre et de *genre*. En effet, chez Lefebvre, l'œuvre est un tout unifié, un « objet privilégié⁶⁶⁵ » qui ne saurait se réduire à un seul aspect, que ce soit la forme, le contenu, l'expression, le projet, etc. Cette conception de l'œuvre l'empêche de penser des tentatives pratiques pour « expérimenter de nouveaux usages de la vie⁶⁶⁶ ». Dans le troisième numéro de *L'internationale Situationniste*, il critique la position de Lefebvre :

Quand [Lefebvre] propose une conception de l'art moderne (le romantisme-révolutionnaire), il conseille aux artistes de revenir à ce genre d'expression – ou à d'autres plus anciens encore – pour exprimer la sensation profonde de la vie, et les contradictions des hommes avancés de leur temps; c'est-à-dire indistinctement de leur public et d'eux-mêmes. Lefebvre veut ignorer que cette sensation et ces contradictions ont déjà été exprimées par tout l'art moderne, et justement jusqu'à la destruction de l'expression elle-même. Il n'y a pas, pour des révolutionnaires, de possible retour en arrière. Le monde de l'expression, quel que soit son contenu, est déjà périmé⁶⁶⁷.

Prenant conscience de la décomposition des anciennes superstructures culturelles, épuisées par plus d'un demi-siècle de contestation avant-gardiste,

⁶⁶⁴ Guy Debord, « Thèses sur la révolution culturelle », *Internationale situationniste*, numéro 1, 1^{er} juin 1958

⁶⁶⁵ Henri Lefebvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁶⁶ Anselm Jappe, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁶⁷ « Le sens du dépérissement de l'art », *Internationale situationniste* n° 3, décembre 1959

Debord et les situationnistes proposent dès 1958 de dépasser l'art et de le réaliser dans la vie quotidienne, par-delà toutes les œuvres. La fonction assignée à l'art n'est plus de traduire la vie, mais de l'inventer.

Les situationnistes se veulent initialement les partisans d'un modernisme radical qui méprise toutes les formes artistiques existantes considérées comme inadaptées à la nouvelle situation créée par le progrès de la domination de la nature⁶⁶⁸.

L'œuvre d'art n'est plus justifiable d'un point de vue situationniste, d'ailleurs « ce genre de problème ne se pose plus », selon Debord⁶⁶⁹. Dans cette perspective, l'Internationale situationniste adopte même en 1961 une résolution définissant toutes les œuvres que les situationnistes pourraient produire comme des œuvres étant en fait « anti-situationnistes⁶⁷⁰ ». Le maître à penser du mouvement rappelle toutefois que l'abandon de l'œuvre ne doit pas se faire au profit d'un art sans œuvre comme les happenings d'Allan Kaprow (qui visent à supprimer la séparation entre artistes et spectateurs), mais au profit d'un véritable dépassement de la séparation, le dépassement de la dichotomie entre moments artistiques et moments de la vie quotidienne. En ce sens, il s'agit de supprimer la séparation entre les arts et la vie, afin que toutes les pratiques soient réunifiées dans la production de l'existence comme œuvre d'art totale. Dans le manifeste de l'Internationale situationniste de 1960, on peut lire à ce sujet :

⁶⁶⁸ Anselm Jappe, *Guy Debord, op. cit.*, p. 109.

⁶⁶⁹ Guy Debord, *Correspondance*, volume 1, Paris, Fayard, 1999, p. 139

⁶⁷⁰ *Internationale situationniste* n° 7, avril 1962, p. 27-28

Contre le spectacle, la culture situationniste réalisée introduit la participation totale. Directement. Contre l'art parcellaire, elle sera une pratique totale... [...] Contre l'art unilatéral, la culture situationniste sera un art du dialogue, un art de l'interaction [...] contre l'art conservé, c'est une organisation du moment vécu⁶⁷¹.

On retrouve le même son de cloche dans la parution de janvier 1963 :

Nous sommes contre la forme conventionnelle de la culture [...] Nous nous plaçons de l'autre côté de la culture. Non avant elle, mais après. Nous disons qu'il faut la réaliser, en la dépassant en tant que sphère séparée [...] ⁶⁷²

Les situationnistes s'inspirent grandement de l'héritage dadaïste, des dadaïstes qui, en « sapant la conception traditionnelle de la culture⁶⁷³ », ont tenté de détruire l'art. Pour Guy Debord, le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser; alors que son successeur le mouvement surréaliste a inversement voulu réaliser l'art sans le supprimer. Pourtant, explique Debord, la position critique élaborée par les situationnistes tend à démontrer que la suppression et la réalisation de l'art sont des aspects inséparables d'un même dépassement de l'art. Au goût des situationnistes, les dadaïstes étaient trop nihilistes et les surréalistes encore trop attachés au quotidien. Ainsi, la solution proposée par Debord est romantique et révolutionnaire : libérer le merveilleux contenu dans le quotidien, ce qui passe inévitablement par la destruction de la société capitaliste moderne. On se souvient que l'objectif prioritaire de la pensée situationniste prend effectivement la forme d'un renversement de cette société, définie par Guy Debord comme *société du spectacle*, concept qu'il théorise en 1967 dans un ouvrage éponyme. Dans son *Introduction à la modernité*, publiée en 1962, Henri Lefebvre retravaille son

⁶⁷¹ Laurent Chollet, *L'insurrection situationniste*, Paris, Dagorno, 2000, p. 31.

⁶⁷² « L'avant-garde de la présence », *Internationale situationniste* n° 8, janvier 1963

⁶⁷³ Laurent Chollet, *op. cit.*, p. 31.

article de 1957 dans un chapitre intitulé *Vers un nouveau romantisme*?⁶⁷⁴. Il qualifie les situationnistes de « romantiques », ce qui ne provoquera pas de désaccord profond de la part de ces derniers. Debord lui répondra par l'intermédiaire d'une lettre :

Si le romantisme peut se caractériser, généralement, par un refus du présent, sa non-existence traditionnelle est un mouvement vers le passé; et sa variante révolutionnaire une impatience de l'avenir. Ces deux aspects sont en lutte dans tout l'art moderne, mais je crois que le second seul, celui qui se livre à des revendications nouvelles, représente l'importance de cette époque artistique⁶⁷⁵.

Dans cette perspective, le fait que l'aspect réactionnaire soit parfois présent dans la pensée situationniste ne signifie point qu'elle soit contre-révolutionnaire, bien au contraire. En effet, si elle renouvelle le mythe de l'unité perdue (art-vie-société), contrairement à l'art bourgeois, la critique situationnisme ne cherche pas une révolution des codes esthétiques (formes et modes d'expression), mais une révolution totale qui consiste à dissoudre l'art dans une révolution permanente de la vie. Ce programme est toutefois condamné à rester utopique s'il ne se trouve pas accompagné d'un projet de révolution sociale et politique. « La question de la culture, c'est-à-dire en dernière analyse, de son intégration à la vie quotidienne, est suspendue à la nécessité du renversement de la société actuelle⁶⁷⁶ ».

Le projet révolutionnaire situationniste doit donc avoir pour but l'abolition du travail aliéné, par l'abolition du capitalisme et la réorientation radicale des

⁶⁷⁴ Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité*, Préludes, Paris, Editions de Minuit, 1962, p. 235-373.

⁶⁷⁵ Guy Debord, *op. cit.*, p. 332.

⁶⁷⁶ « La Troisième conférence de l'I.S. à Munich », *Internationale situationniste* n°3, décembre 1959

fins du système de production industriel. L'entreprise suppose aussi l'abolition de l'État et de toute autre forme d'organisation hiérarchisée ou de représentation aliénée, ainsi que la réalisation d'une société sans classes. La tâche confiée au prolétariat est de devenir la classe de la conscience qui prendra possession de tous les moments de leur activité⁶⁷⁷ afin d'abolir la séparation entre l'art et la vie. Pour l'Internationale situationniste, fin de l'avant-garde et fin de la société bourgeoise vont de pair, elles annoncent le retour de l'unité perdue, la possibilité de la fête vécue spontanément par tous, une société de l'art réalisé ou autrement dit, une société sans art.

La création de situations consiste à réaliser l'art comme *praxis* révolutionnaire et à dépasser les formes artistiques traditionnelles, en libérant leur contenu émotionnel et expressif dans la vie quotidienne.

La situation est conçue comme le contraire de l'œuvre d'art, qui est un essai de valorisation absolue, et de conservation, de l'instant présent [...] Ce que nous appelons *situations* à construire, c'est la recherche d'une organisation dialectique de réalités partielles passagères, ce qu'André Frankin a désigné comme "une planification de l'existence" individuelle, n'excluant pas, mais, au contraire, "retrouvant" le hasard (dans sa *Critique du Non-Avenir*)⁶⁷⁸.

Il ne s'agit pas de nier l'art, explique Anselme Jappe, mais de le réconcilier avec la vie en l'intégrant dans une « unité d'ambiance matérielle et de comportement⁶⁷⁹ ». La révolution signifie la fin de l'existence de l'art comme sphère séparée du quotidien, réservée à des professionnels.

⁶⁷⁷ Guy Debord, *la société du spectacle*, op. cit., p. 47.

⁶⁷⁸ « Le sens du dépérissement de l'art » *Internationale situationniste* n°3, décembre 1959

⁶⁷⁹ Anselm Jappe, op. cit., p. 105.

Ces prolétaires-devenus-situationnistes créeront sur les bases d'un nouvel urbanisme unitaire en utilisant les arts, la ville et les possibilités de rencontre qu'elle recèle pour créer une ambiance captivante. L'architecture et l'urbanisme, venant rassembler les expérimentations développées en peinture, en sculpture, au théâtre ou en musique, deviendront ainsi les premiers moyens de construction d'une vie intégralement poétique et passionnante. La seule œuvre admissible sera l'existence elle-même. L'expressivité de l'artiste ne sera plus réduite à une relation entre un matériau et le public, mais deviendra le fait de tous et par la même communication libre, passionnelle, ininterrompue.

Dans les années 68, la contestation à l'égard de la société bourgeoise, marchande et technocratique trouve, dans la pensée situationniste, une base théorique radicale dans laquelle elle puise nombre de ses thématiques, dont la plus populaire sera cette idée de réconciliation entre l'art et la vie. Si les événements de 1968, conjugués à l'action des *mass media*, portent à l'avant-scène des figures comme Daniel Cohn-Bendit, Herbert Marcuse ou encore Rudi Dutschke pour en faire les « leaders apparents d'un mouvement sans leaders⁶⁸⁰ », cette vedettisation a eu pour effet de repousser au second plan l'action des situationnistes dont on a notablement sous-estimé l'impact⁶⁸¹. Pourtant, ceux que l'on appellera bientôt les « situs » combattent sur les barricades, leurs slogans inscrits sur les murs de Paris, et ils participent même au premier comité d'occupation de la Sorbonne.

⁶⁸⁰ René Viénet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968, p. 5.

⁶⁸¹ Alfred Willener, *L'Image-action de la société ou la Politisation culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. p. 144.

2.5. La fête et le jeu contre le quotidien

Le besoin d'émancipation s'articule autour d'une poursuite du plaisir et de la liberté passant par la recherche de nouvelles perceptions sensorielles et façons d'être ensemble. Cela donne lieu à des rassemblements parfois gigantesques où musique, amour (e.g. les *love-in*), expériences artistiques et psychédéliques se conjuguent. Aux États-Unis, la fin des années 1960 est marquée par des happenings géants comme le *Human Be-In* de San Francisco, ou le festival de musique de Woodstock et le *Summer of Love*. En Europe, le premier grand regroupement du genre a lieu à Amougies en Belgique à la fin de 1969, tandis que Mai 68 est souvent considéré comme une fête sauvage, joyeuse et destructrice... Lassées de la chape moraliste qui pèse sur les rapports sociaux, les jeunes générations revendiquent davantage de liberté, de plaisir et de fête, notamment à travers des slogans poétiques pleins d'humour et d'utopie tels que ceux que l'on retrouve à Paris au lendemain de la première « nuit des barricades » en mai 1968. « Nous voulons que la révolte soit une fête perpétuelle et la vie de chacun une œuvre d'art à réaliser⁶⁸² ». Il s'agit ni plus ni moins de changer la vie en abolissant le quotidien, en dynamitant le langage et en transgressant les codes esthétiques. Il faut transformer le quotidien en une fête libératrice qui apporte plénitude et extase.

2.5.1. Les provos néerlandais

Entre 1963 et 1967, le mouvement Provo – un groupe constitué d'éléments disparates qui n'avait rien d'une organisation politique au sens classique du

⁶⁸² Mathilde Niel, *Le Mouvement étudiant ou la Révolution en marche*, Paris, Le Courrier du Livre, 1968, p. 71.

terme – deviendra le symbole du mouvement contestataire néerlandais et aura une grande influence sur les contre-cultures européenne et américaine. Cette nébuleuse complexe était moins la manifestation d'une volonté politique – le groupe ne prit d'ailleurs jamais la forme d'un parti organisé – que l'expression d'une révolte culturelle. Provo a d'ailleurs dès ses débuts rejeté l'organisation hiérarchique pour se constituer en un réseau informel regroupant en son sein des marginaux, des étudiants, des artistes et autres *beatniks*, bref tous ceux « qui ne gagnaient pas leur vie en ayant un emploi fixe (la soi-disant “foule d'éléments subversifs”)⁶⁸³ ». On peut faire un parallèle entre ces franges de déclassés et de marginaux issus de la classe moyenne blanche et les individus que Norman Mailer nommait les « nègres blancs ». Comme les hips ou hipsters, les provos sont majoritairement des *outsiders*, anticonformistes et rebelles qui tentent de vivre à la marge de la société, cette vie à la marge et cet anticonformisme étant les propulseurs de leur créativité. D'ailleurs, pour les provos :

[...] le moteur de changement, dans leur conception, au sein de la société ne fut plus le prolétariat, comme le croyait Marx, mais le provotariat. Le provotariat, c'est-à-dire les étudiants, les “déclassés”, les *beatniks*, les libertaires, les outcast, avec l'exemple et la propagation de son style et de ses jeux⁶⁸⁴.

Provo, explique Nicolas Pas :

[...] représentait un style de vie, avançant la quête de l'infini, de l'inconnu et de l'irrationnel, s'opposant aux valeurs strictes, à la culture rationnelle et aux bornes bien définies de la société bourgeoise. Ce phénomène a sa place parmi la contre-culture

⁶⁸³ Nicolas Pas, « Images d'une révolte ludique. Le mouvement néerlandais Provo en France dans les années soixante in *Revue Historique* », 2005, n° 634, Éditions P.U.F, p 343-373

⁶⁸⁴ Ibid.

puisque nous y trouvons le refus de l'aliénation, pris dans un sens général, et la mise sur pied de structures parallèles⁶⁸⁵.

Les revendications de Provo s'accordaient autour d'un idéal libertaire et ludique : plus de liberté, moins de contraintes sociales et morales (e.g. liberté vestimentaire, sexuelle et raciale, liberté d'expression et d'opinion), mais aussi et surtout la volonté de bâtir une culture fondée sur le jeu et l'ironie. En effet, pour les provos, le jeu devait permettre de lutter contre les institutions et les hiérarchies de la société industrielle pour poser les bases d'un collectivisme utopique, libertaire et pacifiste « où les virtualités créatrices de chacun pourraient s'exercer dans une sorte de révolution permanente dans le jeu, qui reléguerait au second plan les multiples cloisonnements imposés par la division du travail⁶⁸⁶ ». L'idéal provo était de remplacer le travail par le jeu comme activité humaine fondamentale en réduisant drastiquement le temps consacré au labeur. Dans cette vision, ils s'appuyaient largement sur le concept de l'*homo ludens* (l'homme qui joue) développé par Johan Huizinga et qu'il opposait à l'*homo faber* (l'homme qui fabrique). Dans *Homo ludens*, ouvrage incontournable de l'étude du loisir et de la culture, Johan Huizinga s'est penché sur la nature et la signification du jeu comme phénomène culturel. Il y définit le jeu comme une action libre, située en dehors de la vie courante et dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité.⁶⁸⁷ Le jeu rompt avec la vie courante et est dénué d'intérêt matériel, il est donc en opposition aux valeurs de la société moderne et capitaliste fondée sur le travail et l'accumulation.

Le jeu est une action qui se déroule dans certaines limites, de lieu, de temps et de volonté, dans un ordre apparent, suivant des règles librement consenties, et hors de la sphère de l'utilité et de la

⁶⁸⁵ Ibid.

⁶⁸⁶ Nicolas Pas, *op. cit.*, p 343-373.

⁶⁸⁷ Johan Huizinga, *Homo ludens essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951.

nécessité matérielle. L'ambiance du jeu est celle du ravissement et de l'enthousiasme, qu'il s'agisse d'un jeu sacré, ou d'une simple fête, d'un mystère ou d'un divertissement⁶⁸⁸ ».

Toutefois, même s'il est en dehors de la vie courante, le jeu est pour Huizinga à la source de toutes les formes de vie collective (e.g. poésie, musique, danse, religion, science, droit, guerre, etc.), car il est capable d'absorber totalement le joueur dans une présence extrêmement active et féconde et de susciter des relations de groupe. Dans sa recherche sur le mouvement Provo, Nicolas Pas montre que le mouvement n'a jamais réellement produit de théorie sur la société, privilégiant des actions directes dans la pratique, orientées par l'idée du jeu : happening, déambulation, prise de parole dans les lieux publics, graffitis, distribution de tracts.

Provo apporta quelque chose de nouveau aux méthodes d'action : le jeu. Le jeu des rencontres insolites, le jeu du jeu improvisé, le jeu improvisé par excellence que fut le happening en plein air, dans des décors urbains, et avec la participation de tous. Provo réussit à créer un nouvel espace public dans un sens habermassien. L'originalité de Provo fut d'avoir développé un nouveau style de pensée et d'action, d'avoir enrichi la contestation et les théories révolutionnaires classiques d'un aspect ludique et créatif nouveau⁶⁸⁹.

2.5.2. La construction de situations

L'idée de jeu est au cœur de la pensée situationniste, bien que ces derniers, Guy Debord en tête, n'aient pas cru que l'art, dans sa conception contemporaine, était l'outil adéquat pour lutter contre la quotidienneté et la

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁸⁹ Nicolas Pas, *op. cit.*, p. 343-373.

vie aliénée. Alors que les situationnistes étaient très portés sur la théorie et utilisaient des concepts comme « dérive », « marchandise », « spectacle » ou « détournement », les provos étaient beaucoup plus portés sur la pratique artistique directement. La position théorique défendue par l'Internationale situationniste visait à l'anéantissement de la division entre le travail imposé et les loisirs passifs et la libération du jeu et de la fête. Les arts traditionnels et les beaux-arts, lit-on dans les publications de l'IS, sont devenus incapables d'aucune révélation. Ils sont à la fois trop mystiques (comme le surréalisme), trop individualistes et trop bourgeois. Reprenant Marx qui disait que « les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, ce qui importe, c'est de le transformer⁶⁹⁰ », Debord dépasse cette notion de « transformation » et annonce plutôt qu'« on a assez interprété les passions : il s'agit maintenant d'en trouver d'autres⁶⁹¹ ». Pour Debord, il était vain de « transformer » le vieux monde, mieux valait le mettre à Terre et se découvrir de nouveaux désirs. Pour les situationnistes, cette révolution aura conjointement pour moyen et but la libération du jeu garantissant à la fois autonomie créative et non-exploitation de l'homme par l'homme. Ainsi, c'est le jeu qui permettra de réaliser un véritable art vivant, un art qui n'obéit à aucune norme esthétique et qui sera présent à tous les niveaux de la vie. L'art devra donc être remplacé par le jeu, que l'IS nomme aussi « construction de situations ». Le jeu, peut-on lire, «[...] rompant radicalement avec un temps et un espace ludiques bornés, doit envahir la vie entière⁶⁹² ». Il s'agit, dans l'avenir, de réaliser une véritable civilisation du jeu, hors de toute convention commerciale et esthétique, hors de tout asservissement, pour développer le terreau fertile parfait afin de libérer le pouvoir créatif de chacun.

⁶⁹⁰ Karl Marx, *L'idéologie allemande*, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁹¹ Guy Debord, « Rapport sur la construction des situations » Paris, internationale situationniste, 1957, p. 21.

⁶⁹² *Internationale situationniste* n°1, Paris, juin 1958, p.13.

Pareils à Marx qui a déduit une révolution de la science, nous déduisons une révolution de la fête... Une révolution sans fête n'est pas une révolution. Il n'y a pas de liberté artistique sans le pouvoir de la fête... Nous exigeons avec le plus grand sérieux les jeux⁶⁹³.

Comme leurs contemporains provos, Guy Debord et les membres de l'IS ont largement été inspirés par les écrits sur le jeu de l'historien Johan Huizinga. Ce dernier envisageait déjà le jeu comme un phénomène culturel et une activité sérieuse de l'existence humaine qu'il ne fallait pas opposer à la vie ordinaire. La distinction centrale qu'il faut dépasser, lit-on dans le premier numéro de l'IS, « est celle que l'on établit entre le jeu et la vie courante, le jeu étant tenu pour une exception isolée et provisoire.⁶⁹⁴ ». Pour l'IS, le jeu est un modèle social idéal qui place au centre l'autonomie créative et met fin à la séparation entre l'homme et son objet. Le jeu, c'est l'envers du monde aliéné et de l'accablante réalité du travail, c'est l'expérimentation permanente, la créativité et la réalisation de ses potentialités. Le jeu met aussi fin à la compétition et à l'importance du gain et de l'accumulation. Le jeu est vécu pour lui-même, avec comme seule finalité le sentiment du vivre ensemble.

La nouvelle phase d'affirmation du jeu semble devoir être caractérisée par la disparition de tout élément de compétition. La question de gagner ou de perdre, jusqu'à présent presque inséparable de l'activité ludique, apparaît liée à toutes les autres manifestations de la tension entre individus pour l'appropriation des biens⁶⁹⁵.

Les conceptions de Huizinga sur le jeu vont ouvrir, chez les situs, sur le concept de « construction de situations », soit la dimension plus collective du

⁶⁹³ Ibid.

⁶⁹⁴ Ibid.

⁶⁹⁵ Ibid., p.13.

jeu qui permet la création commune d'ambiances ludiques choisies. Dans l'introduction de son premier film, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), Guy Debord annonce que « les arts futurs seront des bouleversements de situations ou rien ». Cette notion de situation deviendra cinq ans plus tard une des idées centrales de l'IS, du moins l'outil privilégié pour réaliser la révolution de la vie quotidienne. Ainsi, les situations constituent des moments de rupture avec la vie quotidienne, une série d'ambiances multiples mêlées à la vie. La construction de situations est définie dans le premier numéro d'Internationale situationniste comme « moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'évènements⁶⁹⁶ ». Les situations doivent permettre de maximiser l'expérience du quotidien, de la rendre plus intense. Comme l'explique Raoul Vaneigem, « fédérer les instants, les alléger de plaisir, en dégager la promesse de vie, c'est déjà apprendre à construire une 'situation'⁶⁹⁷ ». Encore une fois pour l'IS, la construction de situations est l'œuvre d'art à venir qui permettra la construction d'une vie passionnante et la reconstruction globale de la vie. Pour cela, il s'agit de prendre le jeu au sérieux. Ici encore, les écrits de Huizinga sont interpellés. Pour ce dernier en effet, le jeu n'est ni l'apanage exclusif de l'enfance, ni celui des seuls hédonistes vivant dans l'excès. Le jeu est une activité sérieuse.

Dans notre conscience, l'idée de jeu s'oppose à celle de sérieux. Cette antithèse demeure provisoirement aussi irréductible que la notion de jeu elle-même. À la considérer de plus près, cette antithèse jeu-gravité ne nous paraît ni concluante, ni solide. Nous pouvons dire : le jeu est le non-sérieux. Mais, outre que ce jugement ne dit rien au sujet des caractères positifs du jeu, il est fort instable. Aussitôt que nous modifions la proposition

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.13.

⁶⁹⁷ Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p. 119.

précédente pour dire : le jeu n'est pas sérieux, déjà l'antithèse nous trahit, car le jeu peut fort bien être sérieux⁶⁹⁸.

La construction de situation devra s'effectuer par le bouleversement des comportements quotidiens et par la pratique du changement volontaire et de l'inattendu. Dans ce contexte, de nouvelles pratiques de déplacement et de nouvelles conceptions de la géographie (e.g. psychogéographie) seront explorées pour bouleverser la pauvreté de la vie quotidienne aliénée. On laissera ainsi libre part à la dérive et à la balade spontanée dans la ville. Il y a, dans les textes de l'IS, un véritable utopisme romantique qui se manifeste dans un désir de renouer avec une dimension perdue de l'homme et abandonnée avec l'entrée dans la société moderne. On y découvre aussi un lien étroit entre le désir de réaliser le jeu et la volonté de puissance nietzschéenne que Nietzsche exprime dans son *Zarathoustra* (1958) : « Vivre comme j'en ai envie ou ne pas vivre du tout⁶⁹⁹ ». La révolution de la vie quotidienne prend ainsi la forme d'un projet libertaire et hédoniste qui pourrait se résumer par le slogan situationniste : « Vivre sans temps mort et jouir sans entrave ». La critique artiste généralise l'emploi de la fête qui perd progressivement de son caractère traditionnel et rituel pour devenir un moyen d'émancipation collectif. Des anthropologues et des sociologues, tels que Jean Duvignaud ou Roger Caillois, ont montré que la fête est traditionnellement un moment privilégié qui se trouve aux marges du temps social et sert à le structurer en lui imposant un temps et un rythme⁷⁰⁰. C'est aussi une parenthèse au milieu de la vie quotidienne qui s'oppose au travail et à sa logique de production. Les charivaris, les carnivals ou encore les saturnales de l'Empire romain sont autant d'exemples qui attestent que les

⁶⁹⁸ Johan Huizinga, *op. cit.*, 1951. p. 21.

⁶⁹⁹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, U.G.E., 1958, p. 258.

⁷⁰⁰ Pierre Mannoni, *La psychologie collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1985. p. 69.

fêtes sont des moments où la logique sociale est renversée : les maîtres deviennent pour un jour les esclaves, le gaspillage et la consommation remplacent l'accumulation. On voit ainsi d'énormes brasiers emporter avec eux les dernières réserves ou les artefacts que l'on a accumulés en trop tout au long de l'année. Cherchant à renverser l'ordre social en place pour libérer les forces inconscientes de la vie sociale, les membres de la contre-culture vont voir dans la fête le meilleur moyen d'expression collectif et un idéal de liberté, une parenthèse enchantée qui offre un espace utopique non soumis aux contraintes morales et économiques de la société bourgeoise.

En effet, on retrouve dans la fête une valorisation de la dépense, et donc un refus du matérialisme et des impératifs de productivité. La fête est aussi démocratique, contre la hiérarchie et la culture élitiste, elle est l'affaire de tous et du coup peut être vécue indistinctement des classes et des origines. Il y a enfin dans la fête une dimension sensuelle non négligeable qui la rapproche à bien des égards des bacchanales grecques données en l'honneur de Dionysos, dieu du vin et protecteur des beaux-arts et du théâtre. La fête dans les années 1968 se vit sur un mode extatique et affirme les potentialités du corps contre les contraintes de la morale et de la société. La fête signifie souvent la perte de contrôle, où l'individu rationnel abandonne pour un temps l'état de raison pour explorer des territoires inconnus, des paradis artificiels qui s'apparentent eux aussi à des espaces de liberté infinis.

2.6. Le travail expressif : le nouvel esprit du capitalisme

Pour Chiapello et Boltanski, on observe dans les années 68 l'émergence d'un nouveau discours managérial qui prend en compte les revendications de la

critique artiste et propose une réorganisation du travail visant à concilier demande d'autonomie, besoin d'innovation et impératif de profits. Selon ces deux auteurs, ces réponses vont toutefois seulement s'attarder aux revendications formulées par la critique artiste et contourner celles de la critique sociale. Elles feront ainsi plus particulièrement la promotion de méthodes de production fondées sur l'autonomie des acteurs à travers la participation et la responsabilisation, en ignorant en revanche les revendications salariales. Une idéologie du « nouveau management » voit ainsi le jour sous la plume d'auteurs spécialisés qui font la part belle aux notions d'autonomie, de créativité, d'initiative, de confiance en entreprise... Sur le plan de la gestion des ressources humaines, les réponses aux critiques se matérialisent dans la mise en place de nouvelles techniques (e.g. groupes de travail, cercles de qualité, stages de motivation, etc.) qui auront souvent pour conséquence de rendre l'entreprise plus souple et plus mobile, plus « horizontale », mais qui auront pour contrepartie d'accentuer la compétition interne. Le profil de la nouvelle entreprise qui se dessine est celui d'une entreprise libérée, flexible et horizontale, une entreprise où dominant les expressions de « cité par projets », de « travail à la tâche », de « mobilisation » et d'« implication du personnel ». La « cité par projets » valorise le travail en équipe pensé sur un mode « connexionniste » et organisé en réseaux. Se réseau rejoint des professionnels indépendants composant des équipes assemblées et dispersées au coup par coup⁷⁰¹.

La logique qui préside à cette nouvelle organisation est celle d'une entreprise en réseau, réticulaire, où l'aptitude à établir des connexions supplante l'organisation par fonction qui prévalait jadis en nourrissant la flexibilité et l'innovation. L'entreprise connectée est aussi un lieu où les structures de

⁷⁰¹ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 288.

pouvoir tendent à être moins visibles – même si elles demeurent intactes – les rapports de coopération au sein de chaînes d'interdépendance y remplacent les rapports hiérarchiques. Les entreprises tendent à devenir plus décentralisées en réduisant notamment les couches bureaucratiques intermédiaires et en multipliant les consultants. La structure verticale, caractérisée par l'autorité et la domination, avec ses organigrammes, laisse la place à une certaine horizontalisation des positions et une nouvelle géographie du pouvoir. Les logiques hiérarchiques s'effacent au profit de modes de coordination plus souples et plus transversaux où progresse la logique de service. Les salariés doivent désormais apprendre à coopérer, à gérer leurs interactions et à être « autonomes ». Au cœur de cette organisation, le maître mot de la nouvelle organisation du travail est la flexibilité, une flexibilité qui faisait partie des revendications des salariés, faut-il le rappeler. La flexibilité offre aux employeurs de nouvelles façons de travailler, en permettant de faire varier les séquences de production et d'allouer des ressources en fonction des commandes ou de tâches précises.

2.6.1. Nouvel esprit du capitalisme et appropriation axiologique de l'univers artistique

En « récupérant » les mots d'ordre de 1968 et en faisant la promotion d'un nouveau type de travailleur-acteur doté d'une certaine autonomie de décision, de ressources cognitives et affectives qu'il est capable de mobiliser afin de gérer la complexité, le néo-management a réussi à susciter l'adhésion d'une nouvelle génération d'employés qualifiés. Pour Boltanski et Chiapello, la force majeure du capitalisme réside dans cette aptitude à surmonter les contradictions qu'il génère et à intégrer les critiques et les reproches qui lui sont adressés pour se réinventer. Face aux critiques, le système capitaliste a

su évoluer et transformer son « esprit » pour s'adapter aux nouvelles revendications sociales. Pour les deux auteurs, un « nouvel esprit du capitalisme » se reconstruit après les années 68 sur les critiques formulées à son encontre et grâce à une « recherche de solutions qui ont été apportées pour les faire taire sans sortir formellement des règles du jeu démocratique⁷⁰² ». Ce nouvel esprit refonde son système de légitimation et d'action en s'appropriant l'axiologie de l'univers artistique pour l'appliquer à la sphère productive : mobilité, authenticité, créativité, développement personnel, fonctionnement en réseau, projets, inspiration, prises de risque, remise en question, incitation à la singularité. Au centre de cette axiologie, il y a la notion de « travail expressif », une notion qui met en avant les valeurs d'autonomie, d'engagement, d'accomplissement de soi, d'identification personnelle à l'activité et de performance. Le nouvel esprit du capitalisme met l'accent sur l'« autonomie » du travailleur, sa « responsabilité », son développement personnel et ses compétences. Cette dernière notion devient d'ailleurs centrale dans les nouveaux discours managériaux, elle traduit la volonté de rompre avec une conception taylorienne du travailleur comme simple exécutant de tâches parcellisées. L'idée de développement personnel reconnaît que chaque individu porte en soi un désir enfoui de réalisation personnelle qui ne demande qu'à être encouragé. Cette idée implique un changement de perspective pour les travailleurs qui auront désormais le devoir de gérer leur propre développement personnel pour le plus grand bien d'organisations dont l'activité mobilise de manière croissante les aptitudes relationnelles des salariés. Quant au manager, il aura désormais la tâche de créer des environnements favorables à l'épanouissement de ses salariés. On verra ainsi entrer dans l'entreprise une palette de théories relatives à l'épanouissement personnel comme l'art-thérapie, les stages de coaching, ceux pour développer la créativité, les séances de brainstorming ou remue-

⁷⁰² *Ibid.*, p. 288.

méninges, etc. Même si cela se produit encore dans le cadre de l'entreprise capitaliste impliquant des rapports de domination entre employés et propriétaires, le nouvel esprit du capitalisme donne l'impression (et seulement l'impression) de réaliser le projet marxien d'une anthropologie esthétique et d'un travail non aliéné en affirmant le caractère épanouissant du travail. En réconciliant le monde du travail et celui de la critique artiste, le nouvel esprit du capitalisme a aussi largement intégré les valeurs qui étaient propres au domaine artistique dans le domaine de la production, invitant les travailleurs à être désormais autonomes, créatifs, proactifs, à prendre des risques, à faire preuve d'imagination et à savoir improviser.

2.6.2. La crise du fordisme

Même si elles voient triompher les nouvelles pratiques managériales en entreprise, les années 1970 marquent aussi l'entrée dans ce que certains économistes ont appelé la « *crise du fordisme* ». Le terme renvoie aux nouvelles pathologies qui touchent le travail : montée du chômage, développement de la précarité de l'emploi, multiplication des travailleurs pauvres, réduction tendancielle de la durée du travail, multiplication des formes de travail atypiques. Bien que contesté dans les années 68, le travail salarié classique a toutefois été une source de stabilité dans le travail et d'amélioration de la condition ouvrière.

Dans les années 1970, sous la double influence de la critique artiste et de la montée du chômage, on observe un effritement des protections liées au travail. En réponse aux impératifs de la flexibilité et des fluctuations permanentes de la demande, les emplois précaires se multiplient (intérim,

travail temporaire, temps partiel, etc.), plongeant dans la pauvreté et l'exclusion les couches les plus fragiles de la population. D'autre part, l'accent mis sur l'autonomie du travailleur et ses compétences, le renouvellement incessant des projets et la faiblesse des liens tissés dans une organisation réticulaire favorisent aussi un sentiment de perte et d'errance chez les travailleurs qui éprouveront de plus en plus de difficulté à envisager leur futur. Issue d'une revendication, l'autonomie au travail va vite devenir une injonction : à chaque salarié désormais de prendre sur lui pour atteindre les objectifs de l'entreprise, de se faire l'entrepreneur de sa trajectoire professionnelle. L'individu se construit dans et par l'entreprise, mais c'est maintenant à lui qu'impute le devoir de développer son expertise et son profil d'employé afin de maximiser son employabilité. Bref, autonomie signifie également responsabilisation du travailleur.

Les deux critiques analysées par Luc Boltanski et Ève Chiapello connaîtront deux destins fort différents. En effet, la critique sociale s'étiolera lentement après les années 1960, en même temps que les mouvements d'extrême gauche. Le développement des politiques néolibérales des années 1980 sous Reagan et Thatcher, ainsi que le recentrage des partis de gauche dans le concept de social-démocratie réduira la critique sociale au silence jusqu'à la fin des années 1990, où elles feront un retour dans l'actualité sous le terme d'altermondialisme. La critique artiste va quant à elle connaître un meilleur sort, puisque les revendications d'ordre identitaire seront en grande partie acceptées et défendues par le reste de la population. Progressivement, elles vont être assimilées et entrer dans les mentalités pour enfin évoluer vers des valeurs largement partagées par la société.

2.7. Le culte de l'authenticité

À partir des années 68, on observe dans l'espace public et médiatique le succès du thème de l'authenticité et des valeurs qui y sont liées. Ce terme se conjugue avec de nouvelles injonctions normatives qui invitent l'individu à être libre, spontané, épanoui, authentique... Cette authenticité constitue une notion ambiguë et paradoxale qui se conjugue avec l'histoire de l'individualisme et de la société moderne. Ainsi, ce concept d'authenticité doit d'abord être interprété dans le sens d'une émancipation individuelle, en tant que critique de la tradition, de la hiérarchie et du groupe. L'authenticité, dans cette acception, renvoie à la notion d'autonomie inséparable du processus d'individualisation. Le vrai, l'authentique, c'est la personnalité en dehors de toute relation d'autorité, de soumission, de contrainte. Selon la critique artiste, chaque être humain a sa propre façon d'être et recherche une forme de vie qui soit sienne en dehors des déterminations extérieures. L'existence humaine ne trouve son sens que dans l'affirmation de soi, de son autonomie, c'est-à-dire dans ce qui fait son originalité individuelle.

Pour Alain Ehrenberg, les années 68 sont le théâtre d'une montée soudaine du sujet à l'avant-scène où « l'homme de masse est en train de devenir son propre souverain⁷⁰³ » et où l'identité devient le premier facteur de définition de la personne. De plus, à partir des années 68, le thème de l'originalité, porté par la critique artiste, tend à sortir de la sphère purement artistique pour contaminer le monde vécu et s'imposer comme un idéal de société. On a vu que ces thèmes d'originalité et d'authenticité ont largement été développés

⁷⁰³ Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi*, op. cit., p. 81.

dans le cadre du paradigme vocationnel⁷⁰⁴ propre à la sphère de l'art moderne, sphère qui mettait l'accent sur le caractère unique et exceptionnel de l'artiste. En effet, c'est cette même éthique romantique de l'authenticité qui guide les acteurs de la contre-culture artiste des années 68, mais cette fois-ci, elle n'est plus seulement circonscrite à une bohème ou une contre-culture artiste, mais semble plutôt se répandre dans le monde vécu.

En somme, les années 68 marquent l'avènement d'une démocratisation du paradigme vocationnel. Alors qu'autrefois les impératifs d'originalité, d'authenticité, de déviance, d'excentricité et d'étrangeté étaient dévolus à l'artiste, ils se voient convertis dans les années 68 en une exigence pour tous : dès lors, tous et chacun se doivent d'être originaux, uniques et authentiques. Ce qui est paradoxal, c'est qu'en se démocratisant, ces valeurs perdent justement leur caractère vocationnel – ce qui amène à penser que le « paradigme vocationnel », en même temps s'affaiblit et se dilue, voire se dissout jusqu'à un certain point. Les signes de ces changements deviennent de plus en plus nombreux et particulièrement visibles par exemple dans les impératifs à être soi et à s'accomplir : l'individu doit chercher en lui-même le modèle de sa vie, être fidèle à son originalité, bref il doit s'inventer plutôt qu'imiter. Plus particulièrement, ce processus doit en outre s'opérer sur un mode esthétique : il faudrait ainsi se réaliser à la manière d'une œuvre d'art, libérer son imagination créatrice (i.e. l'imagination au pouvoir) pour se créer esthétiquement. C'est le nouveau leitmotiv des années 68 : être original, mais en faisant attention toutefois à rester soi-même et à demeurer fidèle à sa vérité personnelle, car c'est en fait de cette tension entre la différence par

⁷⁰⁴ Rappelons que Nathalie Heinich définit le paradigme vocationnel comme un système de valeurs cohérent fondé autour du paradigme de la vocation de l'artiste, de la mystique de l'inspiration et de la subjectivité.

rapport aux autres et l'identité individuelle propre que doit émerger une personnalité unique et authentique.

Dans un autre ordre d'idées, le terme d'authenticité renvoie également inmanquablement, dans les années 68, à la tradition. Le terme est cette fois alimenté par une position critique du présent au nom d'une vérité ancestrale qui se retrouverait dans certaines manières de faire, coutumes et gestes détruits par la modernité. La critique artiste romantique-révolutionnaire, tant chez Adorno que chez Marcuse, ou encore Lefebvre et Debord, s'oppose au désenchantement et à l'inauthenticité du monde industriel, ainsi qu'à la « standardisation de la marchandise » et à la hiérarchie dans les lieux de production. La rationalisation technicienne vide le monde de son sens et de sa beauté et laisse derrière elle des espaces vides et inauthentiques, des hommes aliénés à la recherche d'un sens qui ne se donne plus comme avant. L'idéal du romantisme révolutionnaire depuis Marx consiste à réconcilier l'homme avec lui-même, l'homme avec la nature et l'homme avec sa création. Chez ces auteurs, comme chez Raoul Vaneigem, il est souvent question d'un retour aux sources de la création et de l'art. Le but étant en fait de renouer le contact avec une certaine essence de la vie, dans des relations plus pures, plus primitives, moins modernes, moins bureaucratiques, moins répressives.

Quand les sociologues les plus évolués ont fini par comprendre comment l'objet d'art devenait une valeur marchande, par quel biais la fameuse créativité de l'artiste se pliait à des normes de rentabilité, il leur est apparu qu'il fallait en revenir à la source de l'art, à la vie quotidienne, non pour la changer, car telle n'est pas leur attribution, mais pour en faire la matière d'une esthétique nouvelle qui, réfractaire à l'emballage, échapperait donc au mécanisme de l'achat et de la vente⁷⁰⁵.

⁷⁰⁵ Raoul Vaneigem, *op. cit.*

L'authenticité pour l'artiste bohème du XIX^e siècle est l'inverse de la civilisation, explique Nathalie Heinich. Il s'agit d'une vérité enfouie en soi et qui se confond avec la nature, c'est-à-dire ce qui est « en deçà des codes, des conventions, des artifices, des manipulations; c'est ce qui s'éloigne de la civilisation pour s'approcher de la nature⁷⁰⁶ ». Dans les années 1960, la critique artiste réinterprète cette critique romantique en réaction directe aux effets aliénants de la vie technocratique et du capitalisme de consommation. On va alors rechercher l'authenticité dans un ailleurs, soit historique, soit culturel. En ce sens, on parle d'un sens historique lorsque la quête se dirige du côté d'un retour aux sources (i.e. l'idée de « se ressourcer »), c'est-à-dire une exploration dans un passé fantasmé et romantique. Sinon, on fait également face à la possibilité de se tourner vers un ailleurs culturel : dans une recherche de l'altérité, de l'exotisme et du primitif. Entre 1967 et 1972, on observera ainsi un peu partout en Occident, mais particulièrement aux États-Unis avec la vague néo-communaliste, un exode massif de jeunes Occidentaux qui vont fuir la société de consommation pour former des communautés et tenter de réinventer un nouveau type de société justement.

Fusion des deux conceptions précédentes, l'authenticité se doit aussi être envisagée sur les plans de l'intimité et de la sincérité. De surcroît très romantique, cette conception invite les individus à puiser à l'intérieur d'eux-mêmes les sources morales de leur existence. La vérité sur soi existe et se révèle grâce à une plongée en son fort intérieur (i.e. position individualiste moderniste) qui permet de renouer un contact originaire (i.e. position traditionaliste) avec une vérité qui existerait dans les profondeurs de l'âme et de la vie. On observe par exemple très clairement une recrudescence des

⁷⁰⁶ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, op. cit., p. 104.

écrits défendant l'originalité et l'authenticité dans la littérature contre-culturelle, radicale et *new age* des années 1968, une littérature où se mélangent psychologie populaire, développement personnel, mysticisme et bien évidemment, romantisme. Cette littérature abondante réitère souvent, sous des formes différentes les mêmes poncifs, mais qui représentent à ce moment les nouveaux idéaux à la mode : chaque individu est différent et original, il faut découvrir et dire le vrai sur soi, être en accord avec soi-même, chacun doit suivre sa propre voie, il faut trouver sa « vérité intérieure ».

L'idéal de l'authenticité ne peut être compris indépendamment de la prise en compte d'une contradiction qui habite notre société concernant la modernité. L'authenticité constitue à la fois une critique moderne de la tradition quand elle affirme le primat de l'individu et de son originalité, et également une critique de la modernité lorsqu'elle professe un retour à un monde utopique pré-moderne, ou encore quand elle suggère l'existence d'une vérité naturelle présente au plus profond de soi. Tout comme la critique romantique, la critique artiste contre-culturelle entretient un rapport ambigu avec les principes de la modernité : elle est moderne lorsqu'elle défend l'autonomie et l'individuation du sujet, et antimoderne quand il est question de dénoncer les défauts « d'authenticité » de la société moderne légale-rationnelle.

2.7.1. Authenticité et psychologisation de l'individu

Pour Frédéric Lenoir, philosophe et sociologue, l'avènement de l'authenticité comme question de société annonce une « modernité psychologique⁷⁰⁷ ». La

⁷⁰⁷ Frédéric Lenoir, *op. cit.*

libération de l'individu entraîne une recrudescence des questions identitaires et éthiques telles que « *qui suis-je? Que dois-je faire? Comment être quelqu'un? Comment puis-je me réaliser? Que vaut mon moi?* », et dont les réponses semblent résider uniquement à l'intérieur de l'individu. En fait, l'authenticité se présente en tant que seul critère *éthique* encore valable. En ce sens, d'une part la valeur suprême de notre société devient purement et simplement le fait d'être soi-même, puis d'autre part, se trouve prise dans un processus d'individualisation qui tend à rejeter toute hétéronomie, les individus sont incités à chercher les ressources morales en eux.

La publicisation du privé ou la promotion de l'intime est particulièrement manifeste dans les années 68 où le mouvement d'autonomisation se conjugue avec une popularisation grandissante des discours et théories portant sur la psychologie et la psychanalyse. C'est notamment durant cette période que les magazines et les articles sur la psychologie populaire se multiplient. Pour Marcel Gauchet, historien, philosophe, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales et rédacteur en chef de la revue *Le Débat*, le succès de la psychanalyse dans les années 1960 met particulièrement en évidence cette psychologisation des individus dont parle Lenoir .

[Avec la psychologisation] se dévoile un aspect des individus, l'inconscient, à la fois essentiel et dérobé. Il joue un rôle crucial dans les rapports humains. Depuis trente ans, ce discours psychologique a pénétré toutes les couches sociales. Même si on n'a pas lu une ligne de Freud, on considère comme évident que la sexualité est centrale dans l'identité des gens. Les relations entre personnes sont pénétrées de ce nouveau sens de l'existence psychique. Cela amène un degré d'individualisation bien

supérieur. Il devient légitime de parler de soi. C'est l'ambiance de notre temps⁷⁰⁸.

Par ailleurs, la privatisation de la vie publique représente certainement l'autre face du processus de psychologisation, en imposant à chacun l'idée que désormais il est important de se dévoiler dans l'espace public et de révéler ce qui était autrefois relégué à la stricte intimité. Ainsi, le phénomène devient assez perceptible à partir des années 1960, par exemple dans le changement de registre des questions des journalistes à l'égard des politiciens, qui se voient alors sommés de dévoiler certains aspects de leur intimité, ou encore dans l'apparition d'une certaine presse « *people* », de tabloïds ou autres revues à scandales et potins. Richard Sennett théorise l'ampleur de cette invasion de la sphère publique par l'idéologie de l'intimité dans *Les tyrannies de l'intimité*. Dans cette perspective, cette idéologie serait telle que le sentiment intime serait sournoisement devenu « le standard universel de la réalité⁷⁰⁹. ». De plus, pour Sennett, le culte de l'authenticité et la recherche continuelle du « *qui suis-je?* » deviennent dans les années d'après-guerre les critères uniques du rapport à l'intime, alors que l'impersonnalité devient de plus en plus suspecte. Selon l'auteur, l'idéologie de l'intimité puis effectivement ses racines dans la tradition romantique :

[...] le culte romantique de la sincérité et de l'authenticité arracha les masques que l'on portait en public, mina la distinction entre vie publique et vie privée. [C'est à ce moment qu'on] se mit à considérer le domaine public comme un miroir de soi⁷¹⁰.

Au début du XIX^e siècle, explique Sennett, la vie publique était fondée sur une société impersonnelle, bourgeoise et séculière où prédominait l'esprit de

⁷⁰⁸ Marcel Gauchet, Entretiens, *Philosophie magazine*, n°19, mai 2008, p. 49.

⁷⁰⁹ Sennett, Richard, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

réserve. La personnalité, ou intimité de l'individu, n'était pas une condition de son action dans l'espace social, au contraire, cet espace était celui du masque où seul le statut de citoyen prédisposait à l'action politique. C'est sous la poussée des idées romantiques et leur diffusion dans le monde vécu que l'on s'est progressivement « mis à croire que le comportement public d'un individu relevait de sa personnalité intérieure⁷¹¹ », et que cette dernière devait prévaloir sur l'esprit de réserve et l'impersonnalité. En conséquence, au cours des années 1960, ces idéaux d'intimité et d'authenticité prennent une toute nouvelle dimension en se conjuguant avec une accélération du processus identitaire et les récents impératifs de réalisation de sa personne intérieure, son soi. On constate alors que le nouveau type de société « encourage la croissance des composantes psychiques au détriment des rencontres sociales situées hors des limites du moi, c'est-à-dire en public⁷¹² ». Face à ces changements, Sennett met en garde contre les déviations possibles auxquelles pourrait conduire une radicalisation du culte de l'authenticité, ce dernier ayant le potentiel de déraper précipitamment en une forme considérablement égocentrique de l'épanouissement de soi, ainsi qu'une culture du narcissisme. Selon cette idée, la recherche exclusive de l'épanouissement et de la découverte de soi-même, l'intérêt limité au développement du psychisme et des rapports personnels intimes – en somme toutes choses situant la source des satisfactions au cœur de l'individu – auraient pour conséquence inévitable un repli généralisé des individus sur eux-mêmes. En outre, ceux-ci n'accorderaient dès lors aux relations humaines qu'un rôle purement instrumental, ce qui aurait comme impact néfaste l'atomisation du social. Enfin, toujours selon Sennett, en remplaçant toute la vie expressive et l'identité de l'homme public par une nouvelle vie

⁷¹¹ Ibid.

⁷¹² Ibid., p. 18.

plus personnelle et soi-disant authentique, on a moins libéré l'individu que brimé son expression.

Enfin, tout en considérant ces risques de repli sur la vie privée, nous aborderons maintenant ce culte de l'authenticité et de l'originalité à partir d'une position plus compréhensive, qui entrevoit au contraire la forme particulière que prend la question identitaire à partir des années 68. En effet, il s'agit d'une question identitaire qui répond à cette époque à une double logique : celle d'une accélération du processus d'individualisation et de démocratisation du régime de singularité propre à la critique artiste, puis d'une critique artiste romantique de la société moderne.

2.8. Les nouveaux communalistes : le système comme réseau

Ce que l'on nommera plus tard les utopies des années 68 sont des exemples d'expériences sociales qui tentent de repenser l'idée de société en conciliant pensée libertaire, individualisme et collectivité. Ces expériences connaîtront un réel succès entre les années 1965 et 1975 avec par exemple des communautés hippies, ouvertes et informelles (e.g. Taos au Nouveau-Mexique, crash pads aux États-Unis), les communes, l'occupation de bâtiments institutionnels ou d'immeubles (e.g. la République des Beaux-arts à Montréal), provos hollandais. Au même moment, sur la côte ouest-américaine, des centaines de milliers de jeunes quittent les villes pour fonder leurs propres utopies communalistes. En effet, suivant cette vague communaliste, comme la nomme Fred Turner, entre 1967 et 1972 plus de 700 000 jeunes Américains partiront fonder des communes et réinventer justement ce nouveau type de société en tentant de réaliser le

vraisemblablement impossible grand écart entre liberté individuelle totale et communautarisme.

Au sein de ces formes d'organisation libertaires précaires, l'accent est mis autant sur la collectivité que l'autonomie. Le terme d'autogestion réunit d'ailleurs ces deux dimensions : il désigne à la fois la gestion autonome et indéterminée, puis la gestion autonome de la collectivité s'organisant autour des principes de la démocratie directe dans une autosuffisance précaire qui les conduira à leur perte. Dans « *La tentation communautaire. Les paradoxes de la reliance et de la contre-culture* », le sociologue belge Marcel Bolle De Bal décrit son expérience personnelle dans une communauté de jeunes Bruxellois marqués par l'expérience de Mai 68. Ces derniers cherchaient à mettre en pratique les principes de la contre-culture, c'est-à-dire « d'instaurer entre eux de nouveaux types de liens sociaux⁷¹³ ». Ce genre de microsociété, écrit-il, « constitue le symptôme d'une réaction contre l'un des traits essentiels de la société contemporaine, société de *déliance* marquée par la désagrégation des groupes sociaux de base, par des carences de *reliance* (dans la nature des liens sociaux)⁷¹⁴ ». Le but est donc de réinventer des relations là où le système techno-marchand n'en produit plus et réifie les rapports humains. Au sein de ces sociétés se développent des « désirs de reliance », néologisme que l'auteur décrit à la fois comme « l'acte de relier ou de se relier : la reliance agie, réalisée, c'est-à-dire l'acte de reliance » et comme « le résultat de cet acte : la reliance vécue, c'est-à-dire l'état de reliance⁷¹⁵ ». En ce sens, Bolle De Bal précise que si la première définition est

⁷¹³ Marcel Bolle De Bal, *Voyages au coeur des sciences humaines de la "reliance"*, Paris, Éd. l'Harmattan, 1996, p. 77.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁷¹⁵ Marcel Bolle De Bal, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », *Sociétés*, n° 80.

d'ordre général, la seconde est plus normative et pointe ses références vers « des aspirations spécifiques des acteurs sociaux dans le cadre de la société de la foule solitaire et aux stratégies spécifiques d'action développées afin de répondre à la fois à leurs aspirations *en matière de* reliance sociale (procès et structures) et à leurs aspirations à *la* reliance sociale (c'est-à-dire à leur désir de liens chaleureux, fraternels, proches, conviviaux)⁷¹⁶ . »

Fred Turner, journaliste et enseignant à l'Université de Californie, explique l'importance de ces utopies dans l'émergence, au cours des années 1970, d'un nouveau modèle sociétal à la fois libéral, « spontanéiste » et « connectiviste »⁷¹⁷. Turner rappelle qu'à la fin des années 68 la contre-culture, et plus spécifiquement la contre-culture libertaire américaine, se scinde entre une frange plus politisée qui devient la Nouvelle gauche, et une autre qui abandonne progressivement les positions idéologiques et révolutionnaires. La première, revendicative, étatiste et issue de la gauche critique et sociale, continue à manifester une confiance dans l'idée de système, même si elle entend combattre celui en place, immanquablement assimilé à la technoscience, la technocratie et le complexe militaro-industriel. L'autre déplace ses pratiques vers les questions d'autogestion, d'épanouissement individuel et de communication interpersonnelle. Plus individualiste, libérale et libertaire, cette dernière affirme la liberté des individus à exercer leur droit, elle critique aussi les systèmes qui entraveraient le libre exercice de ces droits, la libre communication, la libre participation et la libre réalisation de soi. Les mouvements plus artistiques tels que les hippies désertent le combat politique et se concentrent sur l'individu, son esprit, sa créativité, ainsi que sur des formes de vivre ensemble

⁷¹⁶ Ibid.

⁷¹⁷ Fred Turner, *Aux sources de l'utopie numérique de la contre-culture à la cyberculture*, Caen, C&F éd., 2012.

qui échappent à l'État. L'historien des idées et professeur de civilisation américaine François Cusset abonde dans ce sens :

Aux luttes contre l'impérialisme et la marchandisation succèdent les revendications de la liberté sexuelle et des drogues [...]. *Protest songs* et tactiques d'occupation laissent place aux séances d'expression spontanée et aux soirées débridées du week-end⁷¹⁸.

Pour Turner, la figure qui incarne le mieux ces changements est un jeune diplômé de biologie de l'Université Stanford en Californie du nom de Stewart Brand. En effet, ce personnage plutôt méconnu a écumé la communauté artistique de New York au début des années 1960 avant de rejoindre la bohème psychédélique de San Francisco. En 1966, Brand organise les premiers Trips Festivals, des rassemblements hippies autour du LSD et qui prolongent les premiers Acid Tests imaginés par Ken Kesey. Afin de faire de la consommation de psychotropes une expérience totale, Brand associe à cette expérience des éclairages psychédéliques, des stroboscopes du collectif d'artistes new-yorkais USCO et des projections. Le *trip*, qui signifie le voyage sous l'effet de la drogue, devient un nouveau moyen de communication et de divertissement, et le LSD, une technique chimique qui permet d'altérer les consciences et les perceptions du monde. Au court de ces expériences, Stewart Brand prend conscience du potentiel émancipateur de ces technologies militaires que sont le LSD ou le stroboscope, et qui ont le pouvoir de transformer l'individu et la société. Le premier Trips Festival, au Longshoreman's Hall de San Francisco ayant eu lieu du 21 au 23 janvier 1966, marque ainsi pour Turner la première réunion de la scène psychédélique et de la technophilie multimédia. L'année suivante, Stewart Brand prend conscience de l'ampleur du phénomène néo-communaliste

⁷¹⁸ François Cusset, *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 2003, p. 67-8.

américain de retour à la Terre et de fuite de la société de consommation. Ainsi, Brand lance en 1968 le *Whole Earth Catalog (WEC)*, un almanach qui contient des informations pratiques pour la construction des habitats pérennes. Le catalogue, qui sera publié à plus d'un million d'exemplaires en 1972, contient des conseils en agriculture, en architecture et en informatique, ainsi que des articles visionnaires sur la construction durable, le commerce équitable, les énergies alternatives, l'agriculture biologique, l'auto-éducation. Les articles du WEC sont les premiers à tisser des liens entre les nouvelles théories de la communication et la contre-culture hippie. On peut notamment y lire les théories de l'architecte et futurologue Buckminster Fuller, l'inventeur des dômes géodésiques, celles de Norbert Wiener, et celles de Marshall McLuhan. À la lecture de ces textes, le rapport à des modes de pensée autrefois honnis comme la cybernétique – autrefois perçue comme une science aliénante visant à rapprocher l'homme de la machine – évolue. La cybernétique fait effectivement figure, dans les textes du catalogue et dans l'expérience quotidienne des communalistes, de tentative courageuse de développer un langage et des techniques qui permettent de s'attaquer au problème de la régulation des communications en général. Ce regain d'intérêt est notamment dû aux circonstances matérielles de la vie en communauté, une vie qui teste au quotidien les limites de la communication interpersonnelle.

[...] vivre efficacement, c'est vivre avec une information adéquate. La cybernétique permettait aussi aux habitants des communautés alternatives de réconcilier l'homme et la machine et de rêver d'un mode de vie « sous la haute surveillance de machines pleines d'amour et de grâce⁷¹⁹ ».

⁷¹⁹ Fred Turner, *op. cit.*, p. 87.

De Marshall McLuhan, les lecteurs du WEC retiendront que les environnements technologiques ne sont pas inertes, mais que « ce sont des processus actifs qui refaçonneront également les êtres et les autres technologies⁷²⁰ ». Pour McLuhan, le médium imprimé est par exemple une technologie de l'individualisme qui installe le lecteur dans un univers subjectif où la liberté et la spontanéité n'ont pas de limites. L'imprimé dépouille aussi le langage et le rend neutre : au lieu d'un moyen de perception ou d'exploration, il en fait un article de consommation. L'imprimé aurait transformé le dialogue en marchandise portative, en colis d'information et créé l'économie de marché et son système de prix. L'auteur est d'un tout autre avis au sujet du monde électronique et post-littéraire qui succède à l'âge typographique et mécanique des cinq cents dernières années – un monde qui nous confronterait à de nouvelles formes et de nouvelles structures d'interdépendance humaine fondées sur l'oralité. Avec l'électronique, écrit McLuhan, notre physique moderne quitte l'espace visuel spécialisé de Descartes et Newton et se réinsère dans l'espace acoustique, favorisant ainsi une communion profonde avec tous les modes oraux. C'est dans cette optique qu'il imagine le concept qui le rendra célèbre, celui de village global. Ce fameux concept doit être interprété dans une dynamique électromagnétique comme l'interdépendance de tous les champs de la vie et comme une dilatation électronique, c'est-à-dire une extériorisation de tous nos sens. Espace acoustique, fin de l'âge mécanique, village global, interdépendance de tous les champs de la vie... on comprend aisément pourquoi la théorie de la communication de McLuhan a eu autant de succès auprès des hippies et des néo-communalistes, et la raison pour laquelle le WEC est rapidement devenu le point de rencontre entre les idéaux sociaux émergents des nouveaux communalistes et les produits technologiques et idéologiques issus de la

⁷²⁰ Marshall McLuhan, *La galaxie Gutenberg la genèse de l'homme typographique*, Montréal, Editions HMH, 1967, p. 8.

guerre froide. On assiste du coup également à un changement du rapport à la technologie, les acteurs de cette contre-culture communaliste abandonnant l'idée technophobe de la culture comme arraisonement de la nature. En conséquence, la technologie s'affirme progressivement comme un outil de transformation collectif et individuel. C'est dans cette perspective que la contre-culture s'accapare le concept du « designer compréhensif » proposé par Fuller: un individu situé en dehors des laboratoires et qui observe les technologies qui y sont développées pour les convertir en outils dédiés au bonheur humain. Le WEC va en quelque sorte rendre la technologie acceptable pour la mouvance hippie et artiste, mais seulement à condition que cette dernière soit individualisée, c'est-à-dire réappropriée individuellement pour lutter contre l'aliénation et toute forme de système instituant et transcendant. Turner affirme quant à lui que le WEC est porteur d'une idéologie prométhéenne qui soutient que l'homme peut, par l'accès aux outils, devenir « l'égal des dieux » à l'échelle locale. Les textes du WEC font d'ailleurs l'éloge des leaders ayant réussi à maîtriser les forces du système en modifiant leur esprit ainsi que grâce aux nouveaux outils et techniques. À cet égard, le catalogue consacre également une large part à l'informatique et imprime dans l'imaginaire collectif cette idée centrale que la technologie, et plus particulièrement l'informatique, peut être émancipatrice à condition de ne pas être abandonnée aux mains des grandes corporations comme IBM. Le *personal computer* devient ainsi dans les années 1970 un outil d'*autonomisation* qui permet d'être véritablement comme un dieu pour Stewart Brand. Dans un article de 1972 dans le magazine *Rolling Stone*, Brand met les *hackers* sur un pied d'égalité avec les *rockstars*. Selon lui, cette nouvelle élite va hâter l'avènement d'une informatique personnelle et émancipatrice : « [...] qu'ils le veuillent ou non, les ordinateurs arrivent chez les gens... c'est une bonne nouvelle, la meilleure peut être depuis les drogues

psychédéliques⁷²¹ ». En moins de dix ans, notamment grâce à une publication ayant particulièrement sensibilisé le lectorat au potentiel libérateur de l'ordinateur personnel, l'informatique est passée du statut de symbole de l'aliénation à celui d'objet démiurgique qui permet en outre d'augmenter le champ de conscience des individus, de développer les liens interpersonnels et de vivre de manière authentique. Parmi les lecteurs du WEC, personne ne sera étonné d'apprendre qu'on comptait quelques figures qui s'avèreront éventuellement importantes dans le domaine des technologies, telles que Steve Jobs, futur fondateur d'Apple, et Chris Anderson, fondateur du magazine *Wired*. Il paraît évident aujourd'hui que sans la culture libertaire des années 1968, les ordinateurs et Internet auraient certainement hérité d'applications tout à fait différentes. Ces nouveaux acteurs du capitalisme digital appliqueront également les nouvelles formes de management plus horizontales et moins hiérarchiques axées sur le déploiement de la créativité des employés, mais qui rejoindra paradoxalement les mêmes objectifs que l'ancien capitalisme : le profit.

As they turned away from agonistic politics and toward technology, consciousness, and entrepreneurship as the principles of a new society, the communards of the 1960s developed a utopian vision that was in many ways quite congenial to the insurgent Republicans of the 1990s. Although Newt Gingrich and those around him decried the hedonism of the 1960s counterculture, they shared its widespread affection for empowering technologically enabled elites, for building new businesses, and for rejecting traditional forms of governance⁷²².

Plus qu'une simple publication, le *Whole Earth Catalog* est aussi pour Turner une technologie intellectuelle, un « Forum réseau », un espace où les

⁷²¹ Fred Turner, *op. cit.*, p. 194.

⁷²² *Ibid.*, p. 7

différentes communautés produisent à la fois de nouveaux cadres intellectuels et de nouveaux réseaux sociaux. En effet, les lecteurs du WEC étaient par exemple invités à écrire afin de recommander de nouveaux livres ou d'exposer leur expérience, générant ainsi du contenu bien avant Internet et les blogues. Pour Steve Jobs, le WEC était « une sorte de Google en livre de poche trente-cinq ans avant, c'était idéaliste et débordant d'outils précis et de concepts géniaux⁷²³ », un livre de poche qui va irriguer toute la culture d'innovation de garage de la Silicon Valley des années 1970. C'est exactement ce que décrit Turner :

Together, the creators and readers of the Whole Earth Catalog helped to synthesize a vision of technology as a countercultural force that would shape public understandings of computing and other machines long after the social movements of the 1960s had faded from view⁷²⁴.

2.9. Un nouvel imaginaire du système

L'autogestion qui est prônée et recherchée dans les utopies collectivistes s'inscrit à la frontière de la pensée libérale et libertaire, au point où les deux se superposent souvent. Elle vise à penser des formes politiques de qui ne soient pas étatistes, ainsi qu'une société qui laisse à chacun la possibilité de faire sédition par rapport à l'état. Ainsi, cet anarchisme libéral rejette l'étatisme de la gauche et de la critique sociale pour parallèlement commencer à prôner la réappropriation des technologies à des fins d'élargissement du champ de conscience. Dès 1970, la vague communaliste

⁷²³ MarieLechner, « Le guide pratique du hippie écolo, Do it yourself. Le « Whole Earth Catalog ». », Libération, 17 août 2009.

⁷²⁴ Fred Turner, *op. cit.*, p. 5.

s'essouffle, et en 1972 la plupart des jeunes ont déjà quitté les communes pour revenir vers la civilisation avec cette idée que la révolution collective est impossible – ou du moins très difficile – et qu'il importe peut-être davantage désormais de se libérer soi-même. Ils garderont en tête cette idée bien ancrée selon laquelle n'ayant pu changer la société, il importe maintenant probablement plus de se changer soi-même afin d'améliorer le sort de l'humanité. En effet, c'est seulement par l'entremise de ce changement intérieur, cette libération subjective que pourra être transformé le vieux monde. Ces ex-communalistes en appellent à une révolution des consciences : si on ne peut plus espérer l'émancipation des individus par les processus modernes classiques de transformation des structures, des institutions et du système, alors il faut inventer des manières alternatives d'être soi ensemble. Les instruments privilégiés pour pratiquer cette amélioration seront les nouveaux outils de communication, et plus particulièrement l'informatique personnelle (i.e. l'ordinateur portable, communément appelé PC ou *personal computer*).

L'échec politique des révoltes des années 68 ne signifie pas la fin des utopies, il consacre néanmoins la fin des utopies collectivistes. Inspirés par ces valeurs véhiculées par le WEC, bon nombre de communalistes reviennent non dans la société et dans le monde de l'entreprise à travers le capitalisme digital, souvent en lançant leur propre entreprise. Ce subjectivisme s'accorde avec une nouvelle conception du système, non plus transcendant et supérieur, mais décentré, organisé en réseaux et flux de consciences partagées. On assiste donc à un rejet du système en tant que structure hiérarchique surplombante, et à une affirmation d'un système d'auto-gouvernance décentré, nœud d'information, réseau.

*They began to imagine institutions as living organisms, social networks as webs of information and the gathering and interpretation of information as keys to understanding not only the technical but also the natural and social worlds*⁷²⁵.

2.10. Conclusion : Un subjectivisme radical

Les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale sont, dans le monde occidental, le théâtre d'une accélération du processus d'individuation. Pour plusieurs sociologues, cette période marque une entrée dans l'ère des identités, c'est-à-dire une époque qui se caractérise par la montée des questions identitaires et la mise à l'avant-scène du sujet dans la recherche de son accomplissement personnel contre les anciennes socialisations plus disciplinaires. La critique artiste et les critiques contre-culturelles ne sont pas étrangères à ces transformations, elles ont en effet largement insisté sur l'indépendance du sujet contre les structures hiérarchiques de savoir-pouvoir, ce qui donnera une teinte particulière à cet individualisme, en le rapprochant des idéaux développés dans la modernité esthétique. Le concept d'autonomie mis de l'avant par la contre-culture est donc à repositionner dans l'optique d'un régime de singularité hérité de la culture moderne de l'art; un régime de singularité qui met l'accent sur la subjectivité créatrice de l'individu, l'exaltation de l'authenticité et de l'originalité, qui va de pair avec une institutionnalisation de la transgression. Pour devenir soi-même et s'affirmer en tant qu'individu authentique, il faudra désormais se libérer du mode de vie bourgeois et des structures rigides et hiérarchisées de la société industrielle avancée. Cet acte de libération révolutionnaire sera souvent assimilé à un acte artistique, un acte de création de soi contre les forces aliénantes du capitalisme et de la société technocratique.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 3

Les termes de libération et de libéralisation des mœurs connaissent, dans ces années, un véritable succès sémantique qui ne tardera pas à provoquer quelques problèmes d'interprétation, notamment en ce qui concerne la différence entre la libéralisation culturelle (i.e. libéralisation des mœurs) et la libéralisation économique (i.e. libéralisme économique et néocapitalisme) qui connaîtra un grand succès au milieu des années 1970. La libéralisation culturelle renvoie aux aspirations à obtenir davantage de liberté individuelle et, dans une moindre mesure, sur le plan collectif dans les domaines socioculturels et moraux. Cette libération, portée par un hédonisme individualiste triomphant, s'exprime sous une forme radicale, et valorise la transgression des contraintes de toutes sortes. « J'envie donc j'existe⁷²⁶ », écrit Vaneigem dans son style anarcho-publicitaire. Il faut aussi jouir sans entrave, c'est-à-dire désormais penser la vie sociale comme un univers sans contrainte et sans responsabilités où le sujet exprime librement sa libido et sa créativité. « Vivre intensément, pour soi, dans le plaisir sans fin et la conscience que ce qui vaut radicalement pour soi vaut pour tous. Et par-dessus tout cette loi : "Agis comme s'il ne devait jamais exister de futur."⁷²⁷ »

Au nom de la libération du désir et de l'épanouissement des individus, on s'attaque à la morale, aux institutions et aux anciennes hiérarchies autoritaires – l'Église, la famille et l'État. Hédonisme et libération du corps s'accordent en outre avec l'impératif de réconcilier l'art et la vie : c'est par la création artistique, de soi et d'œuvres, mais aussi par la fête, le jeu et le plaisir que l'individu pourra prendre pleinement possession de ses moyens. L'art se trouve ainsi dévalué de sa position surplombante et élitiste d'art supérieur pour être réinvesti dans le quotidien comme vecteur d'expérience. À cet

⁷²⁶ Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p.43.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 151.

égard, si cette fusion entre l'art et la vie trouve plusieurs justifications dans l'histoire des idées, se fonde également sur deux modes principaux d'application et de réalisation : la fête et le jeu. Dans les années 68, la fête perd son côté rituel pour devenir une revendication révolutionnaire. C'est par la fête, l'amusement et la construction de situations que l'on entend subvertir l'ordre établi et retrouver une expérience totale de l'humain. Le jeu, accordé aux idéaux hédonistes, devient un thème subversif des théories contre-culturelles. En effet, dans la littérature contre-culturelle le jeu permet de redonner à l'individu toutes les potentialités dont l'a privé la division du travail. Il implique une logique de l'agir (i.e. le joueur n'est jamais un spectateur) et de la création individuelle. Au même moment, le mouvement rock affirme sa nouvelle trinité religieuse : sexe, drogue et rock'n'roll. La lecture souvent rapide et lacunaire qui sera faite des thèses de certains auteurs à la mode des années 68 tels que Vaneigem laissera au lecteur non averti et au dilettante le souvenir d'un appel à l'hédonisme généralisé. Bien malgré lui, Raoul Vaneigem deviendra la figure de proue de ce nouveau culte hédoniste du temps présent et du plaisir. Ce paradigme émergent, nous le verrons dans la prochaine partie, provoquera dans les années 1970 une réaction de la part d'intellectuels, tels que Daniel Bell et Gilles Lipovetsky pour ne nommer que ceux-ci, qui tenteront de démontrer que la révolte des années 68, en voulant abattre le vieux monde, a implicitement joué le jeu du capitalisme et lui a permis de se renouveler. L'hédonisme appliqué à l'acte de consommation aurait ouvert sur une société de la surconsommation.

La face positive de la critique artiste consacre le sujet comme « subjectivité radicale », elle dessine un individu libre et autonome qui fait de la créativité, de la participation, des communications, des valeurs fondamentales. L'exemple de Raoul Vaneigem est un cas idéal qui synthétise d'une certaine

manière l'idéal de « subjectivité radicale » et les aspirations individuelles à devenir le maître de sa vie qui animent les années 68. Il donne d'ailleurs le titre de « subjectivité radicale » à un chapitre dans lequel il écrit qu'elles sont liées par le désir de se réaliser en transformant le monde, en vivant toutes les sensations et toutes les expériences⁷²⁸. Pour Vaneigem (1967), la subjectivité radicale constitue certes un idéal, cependant cet idéal doit se mettre en branle immédiatement dans la vie sociale afin de faire tomber la société capitaliste. On discerne dans ses textes cette idée latente que la révolution commence d'abord au niveau individuel, dans une prise de conscience de son propre pouvoir subversif et créatif, puis que c'est ce changement intérieur qui se trouve porteur d'une révolution globale.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 317.

Tableau 3.2
Idéaltype de la face positive de la critique artiste

Théories de la libération
<ul style="list-style-type: none"> • Le désir et sa libre expression sont des éléments de subversion; • La libération de l'<i>Eros</i> passe par la transformation de la vie quotidienne, l'abolition déterminée du travail aliéné et le réinvestissement de la puissance érotique dans le travail et l'art.
Expression et création
<ul style="list-style-type: none"> • Révolte « ludo-libertaire » : idéaux de liberté, démocratisation de l'art, du jeu et projet de le réaliser comme mode de vie; • Rôle prépondérant de l'imagination comme force critique et constructive : l'imagination au fondement de la contestation et de la force révolutionnaire doit permettre de réimaginer la nouvelle société.
Marginalité et indiscipline
<ul style="list-style-type: none"> • Logique de la différenciation et de la transgression; • Valorisation de la marginalité et de la déviance; • Affirmation de soi dans sa différence.
La fête et le jeu contre le quotidien
<ul style="list-style-type: none"> • But de remplacer le travail par le jeu comme activité humaine fondamentale; • Le jeu comme envers du monde aliéné et de la réalité du travail; • Le jeu comme expérimentation permanente, autonomie créative, autorégulation et réalisation de soi.
Travail expressif
<ul style="list-style-type: none"> • Idéologie du « nouveau management » : système de légitimation qui s'approprie l'axiologie de l'univers (mobilité, authenticité, créativité, etc.); • Nouveau type de travailleur-acteur : autonome, créatif, inventif, capable de mobiliser pour gérer la complexité; • Entreprise plus souple et plus mobile, plus « horizontale », mais avec une plus grande compétition interne.
Culte de l'authenticité
<ul style="list-style-type: none"> • Authenticité comme critique moderne de la tradition (authenticité comme émancipation individuelle, critique de la tradition, de la hiérarchie et du groupe); • Authenticité comme critique de la modernité (authenticité comme réaction contre le désenchantement et à l'inauthenticité du monde industriel).
Nouveau communalisme
<ul style="list-style-type: none"> • Pensée libérale-libertaire : vise à penser des formes politiques qui ne soit pas étatistes et une société qui laisse à chacun la possibilité de faire sédition par rapport à l'état; • Réappropriation des technologies pour élargir le champ de conscience et trouver d'autres manières d'être ensemble; • Utopie individualiste et subjectiviste qui dessine un individu libre et autonome qui fait de la créativité, de la participation, des communications, des valeurs fondamentales; • Nouvelle conception du système, non plus transcendant, supérieur, mais décentré, organisé en réseau, flux de consciences partagées; • Rejet du système comme structure hiérarchique surplombante et affirmation d'un système d'auto-gouvernance décentré, nœud d'information, réseau.

(suite)

Idées maitresses

- L'art comme outil de résistance à la société moderne;
- Impératif de réconcilier l'art et la vie;
- Démocratisation du régime de singularité et du paradigme vocationnel;
- Rejet du système comme structure hiérarchique et nouvelle conception du système, décentré, organisé en réseau, flux de consciences partagées.

Idéaltype de la face positive de la critique artiste

- La face positive de la critique artiste consacre le sujet comme une « subjectivité radicale » qui dessine un individu libre et autonome qui fait de la créativité, de la participation, des communications, des valeurs fondamentales.

CONCLUSION :

CONSTRUCTION IDÉALTYPIQUE DE LA CRITIQUE ARTISTE DES ANNÉES 68

Dès les années 1980, Jürgen Habermas emploie le concept d'«éthos artiste » pour désigner ce mouvement de rébellion qui s'enracine dans « l'état d'esprit de la modernité esthétique⁷²⁹ ». Selon son analyse, cet état d'esprit s'articule autour d'une conscience esthétique qui est avant tout une conscience du présent. Celle-ci se « dresse contre les effets normalisateurs de la tradition [et] tire son énergie de sa rébellion contre toutes les normes⁷³⁰ ». En positionnant comme prémisse les intuitions d'Habermas, nous avons démontré que la critique artiste était une critique culturelle à double face : dans son versant négatif, elle énonce une critique antisystémique du système dominant répressif et totalitaire qui synchronise et coordonne toutes les idées, ainsi que tous les objectifs humains sur ceux de la science et de production, puis qui rejette ceux qui sont inconciliables. Cette critique s'accompagne d'une grande peur, celle de la réification, c'est-à-dire la crainte de voir l'homme perdre ses potentialités, son autonomie et être réduit à l'état de machine et de système. La critique de la réification, de la dépersonnalisation et la peur de l'anéantissement de la société sont centrales dans les années 68, au cœur de l'ensemble des travaux que nous avons cités dans cette partie. Cette critique de la réification se manifeste aussi dans le

⁷²⁹ Jürgen Habermas, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, n° 413, octobre 1981, p. 952.

⁷³⁰ Ibid.

monde vécu. Fred Turner raconte qu'en 1964, les étudiants de Berkeley manifestaient avec des cartes perforées IBM pendues à leur cou⁷³¹. La carte IBM, métaphore de l'ordinateur, était brandie comme emblème de la technocratie, de la guerre froide et du complexe militaro-industriel auquel le géant américain avait largement participé. La carte fonctionnait comme un symbole de l'aliénation, celle très prochaine des humains qui allaient être transformés par les ordinateurs en données abstraites et computables ou en « bits ». On discerne dans les multiples textes auxquels nous avons apposé l'étiquette de critique artiste, une vision pessimiste commune de l'évolution de la société industrielle capitaliste. De nombreux auteurs en effet, dont Adorno, Vaneigem, Debord, Illitch, Marcuse, Reich et Habermas, expliquent que depuis le début la révolution industrielle, le système capitaliste suit une tendance qui s'impose de manière de plus en plus évidente : celle d'une « pression institutionnelle [qui tend] à accroître la productivité du travail grâce à l'introduction de techniques nouvelles⁷³² ». Tous les gouvernements du monde industrialisé ou en passe de l'être, explique à ce sujet Raoul Vaneigem, « tendent à se modeler, à des degrés variables d'évolution, sur une forme commune, rationalisant les vieux mécanismes de domination, les automatisant en quelque sorte⁷³³ ». C'est ce que Jürgen Habermas, fidèle héritier de l'école de Francfort, décrit comme la « *scientifisation de la technique* », c'est-à-dire la tendance du capitalisme avancé à allier la recherche scientifique et la technique pour les besoins de la production capitaliste⁷³⁴. Marcuse explique quant à lui que depuis la fin du XIX^e siècle, les sociétés occidentales assistent à l'apparition d'une recherche industrielle organisée à grande échelle, ce qui accélère la relation de rétroaction entre la

⁷³¹ Fred Turner, *op. cit.*

⁷³² Jürgen Habermas, *La technique et la science comme "idéologie"*, Paris, Gallimard, 1990. p. 43.

⁷³³ Raoul Vaneigem, *op. cit.*

⁷³⁴ Jürgen Habermas, *La technique et la science comme "idéologie"*, *op. cit.*, p. 36.

science et la technique. Le progrès scientifique et technique constituerait dorénavant l'essentiel des forces productives, ce qui aurait pour effet immédiat d'élargir encore plus notre pouvoir de disposer techniquement des choses. Raoul Vaneigem préfère par contre l'expression « civilisation de la technique, de l'échange quantifié et de la connaissance scientifique⁷³⁵ », une civilisation technicienne qui aurait, selon lui, ordonné la nature en termes de profits. L'analyse d'Habermas est symptomatique du caractère romantique et parfois paranoïaque de la critique artiste, notamment quand elle décrit la hégémonie d'un système social clos imposant une logique du progrès scientifique, technique et économique. La critique artiste est habitée par cette certitude que toute la société tend à se transformer en un immense univers concentrationnaire, un système politico-administratif d'organisation complètement intégré et totalitaire. Ce réaménagement social réaliserait dans un avenir immédiat la synthèse et le couplage entre le principe d'exploitation lié à la société bourgeoise, le principe d'organisation associé à la société administrée, et celui de l'arraisonement de la nature apparenté à la société technicienne. « Avec l'apparition de la recherche industrielle à grande échelle, science, technique et mise en valeur industrielle se sont trouvées intégrées en un seul et même système⁷³⁶ » qui s'empare de la nature et limite la part de liberté et de créativité de chacun. Ce « complexe capitalo-technico-scientifique » qui regroupe industrie, armée et administration apparaît aux yeux des administrateurs comme le modèle du progrès alors qu'il légitime, pour Habermas, l'instrumentalisation et la réification de l'homme, c'est-à-dire son objectivation, son passage du statut de fin à celui de moyen dans l'appareil productif. Cette critique d'Habermas résume la dénonciation par la critique artiste de l'inhumanité du « système », un système qui traite les humains comme des objets froids, des êtres sans qualités et des

⁷³⁵ Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p. 254.

⁷³⁶ Jürgen Habermas, *La technique et la science comme "idéologie"*, *op. cit.*, p. 43.

marchandises. Pris dans les engrenages du système, les humains sont progressivement réduits à devenir des individus interchangeableables. Devant la force abstraite du système, le travail perd aussi de son aura et de sa qualité, il devient de plus en plus parcellaire et incomplet, il n'engage pas le moi profond, ne laisse aucune place à la création et à l'innovation.

Face au monde technocratique et à la société capitaliste-marchande, il y a pour les auteurs critiques l'individu qui peut lutter et affirmer son destin grâce au pouvoir émancipateur de la création et de l'art. Dans les années 68, la création artistique est encore largement perçue comme un outil de résistance au capitalisme, comme ce qui permet de redécouvrir les potentialités de l'homme brimées par la machine, le monde industriel et la rationalisation du travail (i.e. division du travail, fordisme, taylorisme). Cette idée tire ses racines de l'« esthétique ou anthropologie de la production » marxienne qui oppose le travail aliéné et la création. On distingue presque toujours en filigrane de ces projets révolutionnaires l'affirmation centrale du rôle prépondérant de l'imagination et de l'art comme force critique et constructive: l'imagination est au fondement de la contestation et de la force révolutionnaire, elle doit permettre de réimaginer la nouvelle société. Dans l'ouvrage *Politiques de l'individualisme*⁷³⁷, Philippe Corcuff, Jacques Ion et François de Singly expliquent que la critique du capitalisme des années 68 s'accompagne d'une anthropologie sensualiste héritée du jeune Karl Marx. La révolution devra libérer les désirs et les sens brimés de l'humain, c'est-à-dire « [...] chacun des rapports humains avec le monde, voir, entendre, sentir, goûter, toucher, penser, contempler, vouloir, agir, aimer, bref tous les actes

⁷³⁷ Philippe Corcuff, *Politiques de l'individualisme : entre sociologie et philosophie*, Paris, Textuel, 2005.

de son individualité⁷³⁸ ». On discerne aussi dans cette volonté révolutionnaire le désir de libérer une volonté de puissance depuis trop longtemps enfouie, notamment à travers cette idée de « vivre sans temps mort⁷³⁹ ». La rage de vivre, explique Vaneigem, apparaît comme « une existence biologique, le revers de la rage de détruire et de se laisser détruire⁷⁴⁰ ». Pour Alain Ehrenberg, les luttes des années 1968 annoncent la transition entre deux types de sociétés : la première fondée sur un modèle disciplinaire de gestion des conduites, la seconde sur l'initiative personnelle, l'injonction à devenir soi-même, l'hédonisme, la recherche de l'épanouissement personnel et la quête du bonheur. L'homme de masse « est en train de devenir son propre souverain⁷⁴¹ », et cette souveraineté s'affirme dans la défense de la liberté de choix et de choisir sa vie. Pierre Rosanvallon voyait quant à lui dans ces luttes le « moment historique du passage décisif de l'ère de la nécessité à l'ère de la liberté⁷⁴² ».

L'aspect peut-être le plus étonnant de la critique artiste est cette émergence, dès les premiers textes de l'École de Francfort, d'une position très critique à l'égard du système rationnel et techno-industriel-marchand. L'éruption de cette pensée antisystémique s'accorde à une crainte généralisée à gauche de l'aliénation de la culture. Fred Turner mentionne à ce sujet que la génération de Stewart Brand percevait la société comme une machine automatisée dont il faudra « peser de tout [son] corps sur ses engrenages⁷⁴³ ». Avec le rejet du « système » c'est aussi les idées de détermination, de rapports institués, de verticalité du social qui sont battues en brèche. La critique artiste témoigne à

⁷³⁸ *Ibid.*,

⁷³⁹ Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p. 97.

⁷⁴⁰ *op. cit.*, p. 210.

⁷⁴¹ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi*, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁴² Pierre Rosanvallon, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁴³ Fred Turner, *op. cit.*

la fin des années 68 de l'émergence d'un modèle connectiviste et spontanéiste qui se réorganise autour de trois valeurs fondamentales que Raoul Vaneigem, bien que militant politique de la première heure, avait déjà isolés : la participation, la communication, la réalisation⁷⁴⁴.

i. La participation

La participation est une des revendications des années 68. Elle touche à la fois le domaine de l'école où la « désinstitutionnalisation » de l'institution et l'autonomisation de l'enfant doivent conduire à une « participation véritable⁷⁴⁵ » à la vie quotidienne, celui de l'art où le rejet systématique des institutions et de la notion d'œuvre d'art doit favoriser la participation du spectateur et la réconciliation de l'œuvre et de la vie, puis enfin celui du monde du travail. Les révoltes des années 68 insistent sur la participation des employés aux prises de décision dans l'entreprise, impliquant la mise en place d'un nouveau management plus horizontal, moins hiérarchique et qui déploie la créativité des employés. Dans *La révolution introuvable*, ouvrage très critique envers un mouvement de Mai qualifié de psychodrame et de négation utopique de la réalité, Raymond Aron décèle toutefois dans cette révolte une demande de participation sociale accrue aux décisions politiques et gestionnaires. Les appels à l'autogestion – c'est-à-dire à la participation totale des employés au processus de production – comme ceux exprimés par Pierre Rosanvallon trouvent un écho chez les travailleurs qualifiés ou des cadres qui revendiquent plus d'autonomie et de participation des employés. Le management intègre cette dimension, et devient « management participatif », un management par projets où ces derniers sont confiés à des

⁷⁴⁴ Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p. 243.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 47

employés qualifiés en fonction de leur degré de compétence. Le nouvel esprit du capitalisme qui naît sur ces revendications reconstruit son système de justification en promouvant l'idée que la participation peut être source d'enthousiasme, de bien-être social et peut contribuer au bien commun. Autrefois oppressant, le travail devient dans sa nouvelle dimension participative dorénavant moral, synonyme de développement et d'épanouissement personnel, d'autonomie, de justice sociale. Le thème de la participation met en lumière l'avènement d'un nouveau discours sur la régulation. La critique artiste cherche en effet à favoriser l'immanence de la régulation comme un ordre spontané au détriment de l'ordre institutionnel. L'ordre ne doit plus s'imposer du haut vers le bas, des institutions vers les individus, mais émerger des individus eux-mêmes. La société doit être comprise comme un réseau décentré d'acteurs qui refusent les structures de « représentatio-construction » et où le social se réduit à de la pure interaction. Marcel Gauchet écrit à ce sujet :

[...] ce qui se joue de décisif au cours des années 1970, c'est le passage de la conviction qu'il faut une autorité supérieure pour faire tenir ensemble les sociétés à la confiance dans la régulation spontanée, autrement dit, à la foi dans le marché comme modèle général des relations sociales. Les fanatiques de l'organisation se sont transformés en zélotes de l'interaction automatique⁷⁴⁶.

ii. La communication

Pour la critique artiste, il devient primordial de réinventer une communication et un langage différent de celui, transparent, de la conscience technocratique et de l'abstraction rationaliste qui élargit notre pouvoir de

⁷⁴⁶ Marcel Gauchet, *La condition historique*, Paris, Stock, 2003. p. 304.

disposer techniquement des choses et masque les problèmes de la pratique, c'est-à-dire de la communication interpersonnelle⁷⁴⁷. Raoul Vaneigem explique à ce sujet :

[...] le langage de l'homme total sera le langage total; peut-être la fin du vieux langage des mots. Inventer ce langage c'est reconstruire l'homme jusque dans son inconscient. Dans le mariage brisé des pensées, des mots, des gestes, la totalité se cherche à travers la non-totalité. Il faudra parler encore jusqu'au moment où les faits permettront de se taire⁷⁴⁸.

Paradoxalement, cet idéal de communication totale auquel aspire Raoul Vaneigem trouvera un nouveau souffle dans une réconciliation presque contre-nature entre les idéaux souvent technophobes de la critique artiste et les théories de la communication comme la cybernétique et celle du village global du théoricien canadien des médias Marshall McLuhan, qui s'affirment avec l'arrivée massive des technologies électroniques et informatiques. Il faut ici rappeler le rôle essentiel de la cybernétique de Norbert Wiener qui conçoit les objets techniques et les humains comme un même système socio-technique, dessinant ainsi un monde où l'information modèle l'ordre social.

La cybernétique, autrefois perçue comme une science aliénante visant à rapprocher l'homme de la machine, devient dans les textes contre culturelle et dans l'expérience quotidienne des communalistes une tentative courageuse de développer un langage et des techniques qui permettent de s'attaquer au problème de la régulation des communications en général. La critique artiste propose un système d'auto-gouvernance qui s'appuie sur le rêve néo-

⁷⁴⁷ Jürgen Habermas, *La technique et la science comme "idéologie"*, op. cit., p. 55.

⁷⁴⁸ Raoul Vaneigem, op. cit., p. 135.

communaliste d'une communauté de conscience partagée. Et qui inspirera grandement les « organisations en réseau » chères à Manuel Castells et plus tard les communautés virtuelles.

iii. La réalisation

Dernier idéal enfin, celui de la réalisation, présentée comme la réalisation de soi, mise à l'avant-plan du sujet, de ses compétences individuelles et de ses réalisations individuelles. Se réaliser soi-même, c'est se percevoir comme un réservoir de possibilités, de capacités, de ressources, de désirs, et de motivations. C'est ensuite à partir de ses possibilités, qu'il faut se dire qu'on a l'obligation de les mettre en acte, afin de leur donner une réalité effective. La réalisation de soi renferme ainsi une promesse de possibilité et l'impératif d'utiliser ce potentiel au mieux dans mon existence pour faire quelque chose de soi et devenir ce que l'on est en puissance.

L'autonomisation des conditions teintée de revendications libertaires et d'un imaginaire « artiste » dessine ainsi les bornes d'une identité fondée sur le choix personnel et la libre entreprise de soi. Avec elle, de nouveaux impératifs identitaires se font jour, l'individu doit désormais tout à la fois être soi-même, s'épanouir, se réaliser, devenir l'acteur de sa propre vie, prendre en main son destin. La question centrale devient : *comment me réaliser moi-même?* On bascule brusquement d'une identité « d'appartenance » à une identité « de réalisation », c'est-à-dire une identité réflexive bâtie autour d'un individu qui cherche à s'émanciper de toute attache sociale et qui réclame le pouvoir de définir ses appartenances, de choisir sa vie et de résister aux évidences d'une identité imposée de l'extérieur. Chacun cherche à être

« maître et possesseur de sa propre vie, à s'autodéterminer dans ses relations avec les autres, à vivre plus pour soi-même⁷⁴⁹ ». La critique artiste dans sa phase positive partage nombre de valeurs et présupposés éthiques avec son ancêtre : elle repose ainsi sur le principe d'une réalisation illimitée de l'individu, sur l'exigence d'une expérience individuelle authentique et fondée sur le plaisir et le culte des sensations, sur l'idolâtrie du moi autonome comme lieu d'expérience, sur le principe de l'authenticité et de l'originalité comme condition à une véritable expression de soi et enfin sur l'idée qu'il faut créer sa vie comme une œuvre d'art, il faut s'inventer. Dans ce contexte, l'artiste apparaît en filigrane de la critique artiste comme un nouveau modèle identificatoire et la création artistique comme le paradigme de la création individuelle, ce que Charles Taylor appelle un « agent de la définition originale de soi⁷⁵⁰ ». Cela fait aussi écho à la prophétie de Herder qui voyait dans « la création artistique [...] le paradigme de la création de soi⁷⁵¹ ». Sous l'influence de la critique artiste, la société valorise de plus en plus les valeurs qui constituaient autrefois l'imaginaire de l'identité de l'artiste bohème : l'originalité, l'authenticité, l'hédonisme, une conception de la vie comme une suite d'expériences. La vie quotidienne doit désormais devenir une fête, un jeu et plus largement une œuvre d'art, c'est-à-dire un objet de création unique et continu qui trouve la matière de son œuvre dans de multiples expériences sensorielles et humaines. « L'expérience » devient en soi la valeur suprême, il faut tout explorer, car tout est désormais permis. C'est aussi la singularité et l'anticonformisme associés à l'artiste qui inspirent toute une génération prompte à faire la révolution. L'exaltation de l'authenticité et de l'originalité vont de pair avec une institutionnalisation de la transgression. La déviance, c'est-à-dire l'écart à la norme, constitue un signe

⁷⁴⁹ Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1991, p. 208.

⁷⁵⁰ Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 1992. p. 81.

⁷⁵¹ Ibid.

d'indépendance et d'authenticité face à la rigidité du « système ». On observe une démocratisation du régime de singularité propre à l'art moderne : l'artiste indépendant et créatif devient un idéal de l'individualisme contemporain. L'« être artiste » n'est plus nécessairement lié à une quelconque et hypothétique production d'œuvres. La figure de l'artiste est devenue « exemplaire », elle sert désormais de référence identitaire et biographique à la constitution de soi.

La critique artiste des années 1968 est fondamentale au processus d'individualisation des conditions. En puisant aux sources du romantisme allemand, de l'anthropologie marxiste, du dandysme et du vitalisme nietzschéen, elle va promouvoir, dans le monde vécu, certaines conceptions de la création artistique qui sont encore largement partagées. D'une part, elle promouvra cette idée romantique que la création artistique rend possible une véritable connaissance et découverte de soi en activant la dialectique impression/expression. C'est en exprimant ce que nous sommes que nous devenons nous-même. Comme l'explique Charles Taylor, « je me découvre grâce à mon travail en tant qu'artiste, à travers ce que je crée [...] je deviens l'être que je portais en moi⁷⁵² ». La découverte de soi « exige une *poiesis*, une création »⁷⁵³ et cette création est toujours originale, « ce n'est pas la copie d'une forme préexistante ou universelle. Mon moi passe par une création, par la fabrication de quelque chose d'original et de neuf⁷⁵⁴ ». Deuxièmement, dans le bouleversement social qui voit le passage d'une identité d'appartenance à une identité de construction, la création artistique sera perçue comme ce qui permet au nouvel homme libre, sans attache et autonome (i.e. débarrassé de la tradition et des vieilles valeurs

⁷⁵² *Ibid.*, p. 82.

⁷⁵³ *Ibid.*

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 82.

transcendantes) de se créer (thème dandy) et d'inventer de nouvelles valeurs (thèse nietzschéenne)⁷⁵⁵.

⁷⁵⁵ Rappelons que la création au sens nietzschéen est création esthétique certes, mais aussi éthique, activité artistique et création de formes, de sens et de valeurs positives. La création permet d'inventer de nouvelles possibilités de vie, de créer de nouvelles valeurs quand on a fait table rase des anciennes et de s'inventer un moi quand on veut être libre et original.

Tableau récapitulatif 3.3
Idéaltype de la critique artiste des années 68

La critique artiste des années 68	
Face négative	Face positive
Déconstruction du concept de raison <ul style="list-style-type: none"> - Déconstruction du concept de raison et de la raison mise en système : critique de la domination de la raison instrumentale qui trouve son application privilégiée dans le système de production (l'organisation de la production, de la consommation et de la vie passe par le contrôle, la planification, la rationalisation de la vie quotidienne). 	Théories de la libération <ul style="list-style-type: none"> + Le désir et sa libre expression sont des éléments de subversion ; + La libération de l'eros passe par la transformation de la vie quotidienne, l'abolition déterminée du travail aliéné et le réinvestissement de la puissance érotique dans le travail et l'art.
Déconstruction de la société industrielle capitaliste et de la société de consommation <ul style="list-style-type: none"> - Dénonciation du système dominant répressif et totalitaire qui synchronise et coordonne toutes les idées et tous les objectifs humains sur ceux de la production ; - Critique de l'aliénation de la vie quotidienne que produit « la société industrielle de consommation » ; - Réification d'une société où les rapports entre les hommes sont prisonniers des rapports entre les choses ; - L'homme unidimensionnel comme esclave docile de la société de consommation. 	Expression et création : <ul style="list-style-type: none"> + Révolte « ludo-libertaire » : idéaux de liberté, démocratisation de l'art, du jeu et projet de le réaliser comme mode de vie ; + Rôle prépondérant de l'imagination comme force critique et constructive : l'imagination au fondement de la contestation et de la force révolutionnaire doit permettre de réimaginer la nouvelle société.
Déconstruction des systèmes de pouvoir et d'autorité <ul style="list-style-type: none"> - Critique antiautoritaire de l'organisation hiérarchique-bureaucratique (travail, famille, école) ; - Critique du savoir comme source du pouvoir » Revendication de l'accès à l'information et aux compétences ; - Opposition hétéronomie de la tradition et autonomie de l'individu, caractère universel des normes et particulier de l'individualité. 	Marginalité et indiscipline <ul style="list-style-type: none"> + Logique de la différenciation et de la transgression ; + Valorisation de la marginalité et de la déviance ; + Affirmation de soi dans sa différence.
Déconstruction du concept de technocratie <ul style="list-style-type: none"> - Critique du processus de rationalisation du monde qui contamine toutes les sphères de la vie vécue ; - Rejet du phénomène technocratique entendu comme le résultat de l'extension presque universelle de la rationalisation technique ; - Transformation des individus en « rouages » qui assurent le fonctionnement de la société ; - Profonde critique des structures de savoir, attaque de l'autorité du détenteur de ce dernier : l'expert. 	La fête et le jeu contre le quotidien : <ul style="list-style-type: none"> + But de remplacer le travail par le jeu comme activité humaine fondamentale ; + Le jeu comme envers du monde aliéné et de la réalité du travail ; + Le jeu comme expérimentation permanente, autonomie créative, autorégulation et réalisation de soi.

(suite)	
La critique artiste du travail <ul style="list-style-type: none"> - Critique « qualitative » du travail ; - Spectre de l'homme machine. 	Travail expressif <ul style="list-style-type: none"> + Idéologie du « nouveau management » : système de légitimation qui s'approprie l'axiologie de l'univers (mobilité, authenticité, créativité, etc.) ; + Nouveau type de travailleur-acteur : autonome, créatif, inventif, capable de mobiliser pour gérer la complexité ; + Entreprise plus souple et plus mobile, plus « horizontale », mais avec une plus grande compétition interne.
Critique de la répression instinctuelle <ul style="list-style-type: none"> - La société autoritaire gardienne de l'ordre économique modifie la structure mentale des individus en favorisant la répression des besoins sexuels ; - Le principe de réalité a été transformé en principe de rendement ; - L'individu n'intériorise plus le principe de réalité, mais un principe rationalisé de production et de distribution. 	Culte de l'authenticité <ul style="list-style-type: none"> + Authenticité comme critique moderne de la tradition (Authenticité comme émancipation individuelle, critique de la tradition, de la hiérarchie et du groupe) ; + Authenticité comme critique de la modernité (authenticité comme réaction contre le désenchantement et à l'inauthenticité du monde industriel).
	Nouveau communalisme <ul style="list-style-type: none"> + Pensée libérale-libertaire : vise à penser des formes politiques qui ne soit pas étatistes et une société qui laisse à chacun la possibilité de faire sédition par rapport à l'état ; + Réappropriation des technologies pour élargir le champ de conscience et trouver d'autres manières d'être ensemble ; + Utopie individualiste et subjectiviste qui dessine un individu libre et autonome qui fait de la créativité, de la participation, des communications, des valeurs fondamentales ; + Nouvelle conception du système, non plus transcendant, supérieur, mais décentré, organisé en réseau, flux de consciences partagées ; + Rejet du système comme structure hiérarchique surplombante et affirmation d'un système d'auto-gouvernance décentré, nœud d'information, réseau.
Idéaltype de la face négative de la critique artiste <ul style="list-style-type: none"> - Renouveau de la critique autour d'une critique anti-systémique du système dominant (répressif et totalitaire) qui synchronise et coordonne toutes les idées et tous les objectifs humains sur ceux de la science et de production (et qui rejette ceux qui sont inconciliables) ; - Grande peur de la réification: rationalisation scientifique, industrielle, bureaucratique, éducative, politique, etc. - Les relations entre personnes prennent le caractère de choses. 	Idéaltype de la face positive de la critique artiste <ul style="list-style-type: none"> + La face positive de la critique artiste consacre le sujet comme une « subjectivité radicale » qui dessine un individu libre et autonome qui fait de la créativité, de la participation, des communications, des valeurs fondamentales.
Emergence d'un modèle connectiviste et spontanéiste reposant sur trois injonctions: Participation - Communication – Réalisation	

QUATRIÈME PARTIE

LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE

INTRODUCTION : L'HÉRITAGE DES ANNÉES 68

Tel qu'on l'a étudié au chapitre précédent, la critique artiste développe une critique du système totalitaire technocratique et capitaliste qui s'étend progressivement à toute idée de système. Subjectivité radicale, l'individu doit chercher à s'affirmer comme son propre souverain, puis tenter de promouvoir sa singularité en dehors de toutes attaches non choisies et de toute transcendance. L'acteur social entend désormais faire des choix de vie, identitaires, culturels et éthiques. En effet, la critique artiste refuse que les valeurs soient dictées ou assignées aux individus par un système autoritaire et surplombant. La critique artiste s'est opposée aux institutions, aux rôles sociaux prédéterminés pour défendre le projet d'un individu autodéterminé et libre de s'affirmer. Désormais, les rôles sociaux ne doivent plus être prédéterminés, mais choisis, comme en témoignent les mots d'ordre « *deviens qui tu es* » et « *deviens ce que tu rêves d'être* ». Le rapport à la vérité évolue conjointement à cette autonomisation des conditions : elle devient plus personnelle. Les seules règles auxquelles on entend souscrire sont celles que l'on aura jugées conformes à sa propre subjectivité. Cette ouverture des possibilités ou des choix de vie s'ouvre sur autant d'orientations identitaires possibles. Ces constats ont amené sociologues, philosophes et historiens à soutenir l'idée que les années 68 ont été une période charnière qui a marqué une rupture nette avec la précédente au niveau des conceptions individuelles – qui ouvriraient sur une « ère des individus » coïncidant avec un nouveau modèle de gestion des conduites fondé sur l'autodétermination et l'indépendance. La société post-68, que l'on qualifie parfois de société postmoderne, de modernité avancée⁷⁵⁶,

⁷⁵⁶ Nous n'emploierons jamais ces deux termes qui sont à notre avis trop connotés idéologiquement. Nous emploierons plutôt le qualificatif de société contemporaine pour

d'hypermodernité, ou encore de modernité liquide, reposerait principalement sur la valorisation du critère d'autonomie individuelle particulièrement visible dans la place réservée par nos sociétés à l'interrogation du soi, à la liberté individuelle et aux valeurs hédonistes par exemple. Pour Alain Ehrenberg, les luttes des années 1968 annoncent la transition entre une société imaginée sur un modèle disciplinaire de gestion des conduites et une société orientée vers l'initiative personnelle, l'injonction à devenir soi-même, l'hédonisme, la recherche de l'épanouissement personnel et la quête du bonheur. Plus fondamentalement encore, il semblerait en fait que dans la société contemporaine, la critique artiste ait perdu son caractère de critique en se fondant dans la nouvelle économie créative, en inspirant les principes du nouveau management, ainsi qu'en s'accordant avec le nouvel idéal de consommation expérientielle. Nous en verrons ici les raisons avant d'aborder la façon dont la critique artiste inspire aujourd'hui l'économie créative.

i. Une société dérégulée ?

Au début des années 1970, on assiste à l'émergence de la publication de plusieurs essais sur les conséquences sociales, culturelles et économiques soi-disant néfastes des révoltes des années 68. Fait surprenant, ces analyses de la critique des années 68 prennent forme chez ses adversaires conservateurs, mais aussi chez ceux qui, dix ans auparavant, en étaient les acteurs. On reprochera particulièrement à la critique des années 68 d'avoir indirectement favorisé l'émergence d'une société dérégulée, anomique, flexible et hyperconsommatrice. Le bouc-émissaire est rapidement identifié en l'individu hédoniste et individualiste, figure exemplaire d'une révolte qui aurait, dans la

désigner la société qui s'amorce après les transformations sociales, économiques et subjectives des années 1960.

précipitation, mis à terre les anciens cadres normatifs traditionnels (e.g. classe, sexe, métier, profession, habitat) qui définissaient les contours d'identités stables et reconnues. Plusieurs penseurs comme Richard Sennett (*The Fall of the Public Man*, 1977; *Les tyrannies de l'intimité*, 1979), Christopher Lasch (*The Culture of Narcissism*, 1979), Luc Ferry et Alain Renaut (*Itinéraires de l'individu*, 1987) soutiennent ainsi l'idée que les années 68 aient engendré l'arrivée d'un nouvel individualisme narcissique, hédoniste, égocentrique et consommateur marqué par la « privatisation » de la vie quotidienne et la permissivité des mœurs. Chez les conservateurs comme chez les plus libéraux, à droite comme à gauche, plusieurs auteurs partagent la thèse selon laquelle les militants des années 68 auraient joué, contre leur gré, un rôle actif majeur dans le déploiement d'un néocapitalisme en sapant les structures morales traditionnelles qui limitaient autrefois le plein essor de la société marchande. Luc Ferry, Alain Renaut, tout comme Daniel Bell, soutiendront à ce propos que la culture « individualiste narcissique » et artiste a moins sabordé le système capitaliste bourgeois qu'elle ne l'a accéléré... Nous tenterons d'y voir plus clair et de mettre un peu d'ordre dans ce débat d'idées qui a secoué (et continue encore de le faire) le milieu intellectuel à propos du sens profond des années 68 et ce, en proposant une généalogie circonstanciée.

Dès 1976, le sociologue conservateur américain Daniel Bell publie *The Cultural Contradictions of Capitalism* qui sera traduit trois ans plus tard en France sous le titre *Les contradictions culturelles du capitalisme*. Il émet l'idée que les valeurs propres au modernisme esthétique se sont infiltrées dans la vie quotidienne et ont du coup contaminé le monde vécu en mettant à mal l'ancienne éthique protestante qui contrôlait l'avancée du capitalisme. Pour Bell, qui s'inspire des travaux majeurs de Max Weber, le système

capitaliste s'accompagne depuis le XVI^e siècle d'une éthique transcendante qu'il décrit comme un système traditionnel de valeurs hérité d'une morale protestante et d'un esprit puritain orientés sur le travail, la pondération, la modération, la retenue sexuelle, la conduite morale et la respectabilité sociale. Dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904), Max Weber démontrait comment le capitalisme naissant avait trouvé, grâce à la Réforme, des motifs moraux qui permettaient de s'accorder avec les exigences capitalistes de l'accumulation de capital. Ainsi, avec l'éthique protestante s'est imposée la croyance selon laquelle le devoir moral peut s'accomplir dans le monde par l'exercice d'un métier et l'accumulation de capital. En effet, l'éthique du capitalisme repose sur le travail conçu comme un devoir envers Dieu et la société et sur l'économie. Dans cet ordre d'idées, le culte du travail et de l'effort individuel dans la morale puritaine doit se voir récompenser par une réussite sociale et économique annonciatrice du salut. L'éthique protestante valorise la vie ordinaire, humble et pieuse qui doit s'accomplir sous la gouverne divine dans les devoirs et le mariage. Weber pointait en outre que cette éthique avait été l'instrument principal de l'expansion capitaliste.

Cette culture ascétique du capitalisme héritée de la Réforme va fonctionner jusqu'au milieu du XX^e siècle comme une éthique transcendante et protéger le capitalisme du libre mouvement de l'économie qui favorise la dépense et la consommation. Toutefois, explique Bell, dans les années 68, une critique bohème et artiste influencée par les lectures croisées de Marx et des courants irrationalistes, vitalistes et intuitifs de Nietzsche, Bergson et Freud, vient opposer une morale du plaisir et de l'hédonisme aux valeurs de retenue de l'éthique protestante. La critique artiste aurait pour Bell détruit l'ancienne éthique transcendante du capitalisme fondée sur la retenue pour la

remplacer par une éthique de l'esthétique et de la dépense : une éthique hédoniste.

L'hédonisme, l'idée de plaisir comme mode de vie, est devenu la justification culturelle, sinon morale du capitalisme. Et la mentalité libérale qui prévaut aujourd'hui prend pour idéal culturel le mouvement moderniste dont la ligne idéologique conduit à la recherche de l'impulsion comme mode de conduite⁷⁵⁷.

Toujours selon le même auteur, l'hédonisme individualiste ouvre la voie à une société de la dépense en déliant les fils qui rattachaient autrefois l'économie et la culture. Dans les années 1968, l'éthique protestante se disloque sous les coups d'une culture individualiste et hédoniste qui « transvalue » les anciennes valeurs d'économie, de travail et de respect des conventions en dépense et création de soi par la transgression. On se rappellera que le refus du travail est particulièrement présent dans la critique artiste, notamment chez les groupes d'avant-garde comme les lettristes et les situationnistes :

Plusieurs de nos camarades sont en prison pour vol, nous nous élevons contre les peines infligées à des personnes qui ont pris conscience qu'il ne fallait absolument pas travailler [...], les rapports humains doivent avoir la passion pour fondement, sinon la terreur⁷⁵⁸.

Pour Bell, la critique artiste a peut-être moins affaibli le système économique qu'elle ne l'a accéléré. Après les années 1968, la libération des désirs hédonistes de consommation a engendré une massification et une standardisation de la production de biens et services. En outre, la valorisation

⁷⁵⁷ Daniel Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, op. cit., p. 32.

⁷⁵⁸ *Internationale lettriste 2*, in *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, 1948-1957*, op. cit., p.154

de l'individualité et de l'originalité s'est répercutée dans la production par une diversification des produits. Le marché a été envahi de biens singuliers servant de support à la distinction de l'identité et à son originalité. Toutefois, cette augmentation de la consommation ne doit pas être attribuée à la seule remise en question de l'éthique traditionnelle du capitalisme - ou éthique protestante - mais aussi à l'augmentation du pouvoir d'achat dans les économies occidentales, à la baisse des prix des produits manufacturés et à la généralisation du crédit. À présent, explique Bell en 1976, si le modernisme est épuisé au niveau culturel, son idéal persiste au niveau économique. L'avant-garde culturelle est peut-être à bout de souffle, mais son expansion se poursuit en dehors de sa sphère d'activité.

Deux ans plus tard, et seulement dix ans après Mai 68, le philosophe Régis Debray (1978), socialiste convaincu et ancien compagnon de route du Che, établit un lien direct entre la matrice libérale-libertaire de 1968 et l'ultra-individualisme des libertariens américains dans son ouvrage *Mai 68, une contre-révolution réussie. Modeste contribution aux cérémonies et discours du dixième anniversaire* (1978). Bien que provenant d'horizons idéologiques bien différents, Régis Debray s'inscrit en plein dans la réflexion amorcée par Bell. Il y ajoute toutefois une thématique qui lui confèrera un succès immédiat : celle de la « ruse de l'histoire ». Bien qu'ils se soient crus anticapitalistes, libertaires et antimodernistes, les acteurs des années 68 auraient fait, sans le savoir, le jeu de l'ennemi en posant à leur insu les bases d'une société plus fluide et plus individualiste, adaptée aux besoins d'un capitalisme en redéfinition⁷⁵⁹.

⁷⁵⁹ Régis Debray, *Modeste contribution aux discours et cérémonies officielles du dixième anniversaire de mai 68*, Paris, F. Maspero, 1978.

Au milieu des années 1970, l'historien et sociologue américain de gauche Christopher Lasch entreprend ses recherches sur l'apparition d'un nouveau type d'individu caractérisé par une « personnalité narcissique ». Il publie ses conclusions dans *The Culture of Narcissism*, livre qui connaîtra un succès immense aux États-Unis. Pour Lasch, le narcissisme est une figure sociale contemporaine du repli sur soi, conséquence de l'effondrement de l'autorité et des sources possibles d'identification normative. Même s'il n'évoque jamais directement les années 68, Lasch explique que la société des années 1970 est une société flexible qui connaît un brouillage des repères et un effacement des frontières entre intime, public et privé. La famille bourgeoise traditionnelle, symbole de la société moderne bourgeoise, était habitée par un projet éducatif qui forgeait une personnalité considérée comme un tout *et* fabriquait un type de caractère autoritaire. L'ordre social conservateur, autoritaire et patriarcal bourgeois, fondé sur la discipline du travail et la répression du désir, impose stabilité et rigidité, et élève des individus ayant une personnalité unique. La société moderne progressiste inverse ce schéma et promeut des personnalités ouvertes et désengagées dans la durée. Le système capitaliste, explique Lasch dans une de ses thèses les plus célèbres, ne doit pas être confondu avec l'ordre social conservateur fondé sur la répression du désir et la discipline du travail – ainsi que comme les analyses gauchistes aiment le décrire – et dont la famille, l'Église, l'armée seraient les agents privilégiés. Le système capitaliste porte en lui-même une exigence de bouleversement perpétuel qui repose à la fois sur une exhortation libertaire à émanciper l'individu de tous les tabous historiques allant à l'encontre de ses désirs et sur le projet libéral d'une société homogène ordonnée par le marché. Dans les traces de Bell, Christopher Lasch est un des premiers à explicitement postuler la réconciliation entre la pensée libertaire et le capitalisme libéral. Il va même plus loin en affirmant que l'individu

narcissique représente l'expression psychologique et culturelle de ce compromis libéral-libertaire, un compromis qui accentue la logique individualiste jusqu'à l'extrême en poursuivant le « bonheur jusqu'à l'impasse d'une obsession narcissique de l'individu par lui-même⁷⁶⁰ ». L'auteur se prête à une véritable ontologie de la personnalité et diagnostique un appauvrissement narcissique du psychisme dans la société contemporaine. L'individu contemporain s'apparenterait à Narcisse, non pas d'une manière positive faite de confiance en soi et qui implique un sentiment du moi fort et stable, mais plutôt d'une manière négative : Narcisse souffre d'un sentiment d'inauthenticité, de vide intérieur qui l'empêche de se connecter réellement au monde. Cet individu à l'identité chancelante cherche un sens à sa vie, mais fait au quotidien « l'expérience subjective du vide⁷⁶¹ » ce qui l'empêche d'évaluer positivement sa propre personnalité⁷⁶². Le devenir narcissique de la subjectivité constitue également une conséquence du devenir spectacle de la culture pour Lasch, culture qui est devenue production et reproduction d'images, un monde de pseudo-événements et de quasi-information qui se substitue aux événements réels. Pris dans cette atmosphère d'irréalité, où l'on croit de moins en moins à la réalité d'un monde extérieur, la vie privée prend le caractère d'un spectacle. Cela a pour conséquence néfaste sur la psyché humaine d'idéaliser la célébrité et de se projeter dans un moi fantasmé. Simultanément, explique Lasch, une dynamique issue du monde de l'art cherche à banaliser l'art justement et à l'assimiler à la réalité. L'art moderne et contemporain cherche à modeler le spectacle, le théâtre et toutes les formes d'art, sur la réalité, à oblitérer toute distinction entre l'art et la vie. Résultat : les individus pensent leur vie comme une œuvre d'art, alors que « la publicité encourage les hommes autant que les femmes à considérer la

⁷⁶⁰ Christopher Lasch, *La culture du narcissisme la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Climats, 2000. p. 24.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p.72.

⁷⁶² *Ibid.*, p.74.

création de leur moi comme la plus haute forme de créativité⁷⁶³ ». Lasch cite d'ailleurs Mailer pour appuyer son argumentation : « La vie devient une œuvre d'art, tandis que "la première œuvre d'art d'un artiste", est la mise en forme de sa propre personnalité⁷⁶⁴ ».

Dans *L'ère du vide*⁷⁶⁵, le philosophe français Gilles Lipovetsky reprend au sociologue Daniel Bell l'idée que la critique des années 68 s'enracine dans une critique moderniste plus ancienne qui prend source au XIX^e siècle, puis qui érige en valeurs fondatrices le rejet des traditions, l'originalité et le renouvellement à tout prix. Pour Lipovetsky, 1968 serait le moment clé où la critique artiste – il parle plutôt d'avant-gardisme culturel – se démocratiserait en France, et répandrait ses idées radicales telles que l'hédonisme, la contre-culture, la dépense, le culte de la libération sexuelle, l'expression personnelle et le jeu. L'aboutissement de la démocratisation des idéaux de la critique artiste serait manifeste au début des années 1980 dans la généralisation d'un type de personnalité narcissique ou d'« *individualisme narcissique* » qui serait égoïste, désengagé politiquement, indifférent, moralement laxiste, désinvolte et carriériste. Lipovetsky s'inscrit dans l'argumentation amorcée par Bell et reprise par Debray : les jeunes soixante-huitards, en croyant changer la société en ont accéléré le cours en pavant la voie à l'accomplissement d'un individualisme moderne. Sans le savoir, les soixante-huitards, en généralisant un type d'identité hédoniste porté par les revendications contre-culturelles, auraient accéléré la logique capitaliste par l'entremise notamment de la valorisation de la logique consommatrice. Le

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁶⁵ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1996.

capitalisme, plutôt que d'avoir été détruit par le culte du plaisir, s'en est plutôt inspiré pour se transformer pour lui aussi s'animer des idées de libération, de flexibilité et de liberté.

En 1988, les philosophes Luc Ferry et Alain Renaut célèbrent le vingtième anniversaire de Mai 68 avec un ouvrage intitulé *68-86 Itinéraires de l'individu* dans lequel ils reprochent aux années 68 d'avoir véhiculé des valeurs individuelles et égocentriques responsables selon eux du déclin des passions politiques, du repli sur soi et de la quête d'« authenticité ». Ce nouvel individu égoïste se serait ainsi détaché des communautés traditionnelles et aurait fait de son épanouissement personnel la mesure suprême de tout. D'autre part, la critique des années 68 contre les normes et pour la liberté individuelle aurait dérivé vers des philosophies spontanéistes, non directives, hédonistes, nihilistes et antihumanistes qui travailleraient *in fine* à l'émiettement du moi et à sa dissolution. Pour les deux auteurs, la dérive vers le nihilisme et l'antihumanisme doctrinal trouve son expression chez des philosophes qu'on qualifiera plus tard souvent de postmodernes, comme Jacques Derrida ou Michel Foucault, et qui s'inspirent largement de Nietzsche et d'un Freud revisité. Ferry et Renaut se risquent même à des conclusions psychologiques pessimistes, expliquant que le surmoi ne serait plus contenu par un système d'autorité externe venant maîtriser ses pulsions, laissant ainsi libre cours à une violence orgiaque et libidinale. Pour les deux auteurs, la pensée 68 serait responsable d'une philosophie du moi dans laquelle celui-ci serait vidé de toute substance, produisant un individu en proie à ses pulsions, un individu cool, désinvolte et convaincu par le relativisme moral. Un tel nihilisme impose une vision de la réalité où rien n'est vrai excepté le sujet :

Si l'individualisme s'exprime dans la critique des traditions, la conséquence limite de ce mouvement est l'émergence d'une culture au sein de laquelle l'authenticité, le fait d'être soi-même dans sa singularité, devient la valeur qui supprime toutes les autres⁷⁶⁶.

Le sujet ferait dorénavant du droit à affirmer sa différence contre toute soumission à une norme extérieure la valeur fondamentale de la vie en société, affaiblissant par là même cette dernière de manière définitive. Bref, l'inflation de l'individualité serait difficile à concilier avec la vie commune et serait du coup responsable de la disparition des liens sociaux, des repères et de la valorisation d'un type d'individu égoïste, narcissique, reculé sur sa sphère privée et isolée.

Dans cette perspective, l'expression compte davantage que le contenu exprimé, le fait d'avoir des opinions davantage que les opinions formulées, les normes à vocation universelles disparaissent au profit d'une valorisation des particularismes en tant que tels. Ici ce n'est plus seulement le tissu social qui est brisé, mais la possibilité même de la communication au sein d'une république entendue étymologiquement comme cet espace public où les jeux de la discussion n'ont pas pour simple but l'expression des opinions particulières, mais aussi leur confrontation en vue de dégager, autant qu'il est possible, non le consensus idéologique, mais l'accord minimal sans lequel les rapports humains resteraient de purs rapports de force ou de séduction⁷⁶⁷.

a. Les points communs entre les analyses post 68

Ces analyses post-68 partagent plusieurs points communs : elles énoncent toutes que la critique des années 68 tire son origine d'une culture moderniste

⁷⁶⁶ Luc Ferry et Alain Renaut, *68-86 itinéraires de l'individu*, Paris, Gallimard, 1987, p 41.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p 41.

et artiste issue de la bohème de la fin du XIX^e siècle. Elles partagent également l'idée que ces révoltes identitaires, portées par le projet utopique de fonder une subjectivité radicale, ont donné plus de liberté et d'autonomie à l'individu, mais que cela a provoqué en contrepartie l'érosion – et pour certains la liquidation – des systèmes de régulation collectifs. Jusque-là, l'individu était encore tenu dans la construction de son identité par des institutions stables : un État fort, des syndicats, la famille, c'est-à-dire des ressources qui donnaient à l'individu un cadre de pensée et d'action. La généralisation de l'individualisme engendrerait moins la libération que la « déliaison » de l'individu, une déliaison susceptible de s'avérer dangereuse, voire autodestructrice. Comme l'explique Gilles Lipovetsky, les mouvements des années 68 ont fait sauter les « crans d'arrêt⁷⁶⁸ » qui limitaient l'affirmation du principe d'individualité, c'est-à-dire les dispositifs collectifs : famille, religion, idéologies révolutionnaires et nationalistes, quadrillage disciplinaire, morale autoritaire, normes sexistes, etc. Ce qui constituait des freins à l'individualisation a sauté sous la pression des mouvements de libération. Dans ce contexte, les prétentions « hyper-individualistes » ou trop égotiques ne sont plus maîtrisées et l'individu se croit indépendant au point de se vivre affranchi de toutes responsabilités.

⁷⁶⁸ Gilles Lipovetsky, *La culture-monde réponse à une société désorientée*, Paris, O. Jacob, 2008, p. 52.

Tableau 4.1
Motifs de réconciliation entre la critique des années 68
et la société moderne capitaliste

Bell : thèse de la contamination de l'éthique
<ul style="list-style-type: none"> • Les valeurs du modernisme esthétique (éthique de l'esthétique et de la dépense, éthique hédoniste) se sont infiltrées dans la vie quotidienne et ont renversé l'éthique protestante (éthique transcendante du capitalisme) qui contrôlait l'avancée du capitalisme.
Régis Debray : ruse de l'histoire
<ul style="list-style-type: none"> • Les acteurs des années 68 auraient fait, sans le savoir, le jeu de l'ennemi en posant à leur insu les bases d'une société plus fluide et plus individualiste, adaptée aux besoins du capitalisme.
Christopher Lasch : compromis libéral-libertaire
<ul style="list-style-type: none"> • Réconciliation entre la pensée libertaire et le capitalisme libéral
Gilles Lipovetsky : morale hédoniste
<ul style="list-style-type: none"> • La critique artiste a fait sauter les dispositifs collectifs qui limitaient l'affirmation du principe d'individualité (famille, religion, idéologies révolutionnaires, etc.); • La démocratisation des idéaux de la critique artiste a encouragé le développement d'un « individualisme narcissique » et consommateur; • Le capitalisme, plutôt que d'avoir été détruit par le culte du plaisir, s'en est plutôt inspiré pour se transformer.
Luc Ferry et Alain Renaut : dissolution du moi
<ul style="list-style-type: none"> • La critique des années 68 contre les normes et pour la liberté individuelle aurait dérivé vers des philosophies spontanéistes, non directives, hédonistes, nihilistes et antihumanistes qui ont travaillé à l'émiettement du moi et à sa dissolution.

En somme, toutes ces analyses défendent l'idée que l'affaiblissement des systèmes de régulation collectifs aurait en même temps ouvert les barrières qui limitaient autrefois le libre déploiement du capitalisme. L'ancienne morale qui régula le capitalisme aurait été battue en brèche par la critique artiste et ne freinerait plus le mouvement de l'économie. Le capitalisme traditionnel aurait donc laissé la place à un capitalisme sans morale qui trouve sa justification culturelle dans l'hédonisme et la consommation pour prospérer. L'utilitarisme qui définissait autrefois l'éthique de la société de

nécessité céderait devant l'hédonisme de la société d'abondance, tandis que la libération du désir entraînerait parallèlement une libération du capitalisme. « Bien que le travail procure une prospérité matérielle, son éthique disparaît : pour vendre ses produits, la société met l'accent, non sur les besoins auxquels ils répondent, mais sur le plaisir qu'ils procurent⁷⁶⁹ ». Raoul Vaneigem fait exactement le même constat en 1992 dans la réédition de son fameux traité dont nous avons abondamment parlé précédemment :

La révolution de 1968 n'échappe pas à la règle. Tirant plus de profit de la consommation généralisée que de la production, le système marchand précipite le passage de l'autoritarisme à la séduction de marché, de l'épargne au gaspillage, du puritanisme à l'hédonisme, de l'exploitation stérilisant la Terre et l'homme à la reconstruction lucrative de l'environnement, du capital plus précieux que l'individu à l'individu comme capital le plus précieux⁷⁷⁰.

En 1968, l'économie noue sur elle-même la boucle de son apogée et de son anéantissement. Délaissant le puritanisme autoritaire de la production, elle bascule dans le marché, plus lucratif, de la satisfaction individuelle. Dans les mentalités et les mœurs se propage alors un laxisme qui traduit la reconnaissance officielle du plaisir, mais d'un plaisir rentable, grevé d'une valeur d'échange, arraché à la gratuité du vivant pour servir le nouvel ordre marchand⁷⁷¹.

En conséquence, explique le journaliste de gauche Ignacio Ramonet, le « marché pénètre tous les interstices de la société, comme un liquide qui n'épargne rien⁷⁷² », il se répand sans fin. Même son de cloche à droite pour Patrice de Plunkett, ancien codirecteur du *Figaro Magazine* : « Mai 68 allait aider – sans le vouloir – à installer une société consumériste, fondée sur

⁷⁶⁹ Christiane Saint Jean Paulin, p. 16.

⁷⁷⁰ Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁷² Richard Brouillette, Richard, *L'encerclement*, Canada, 2008.

l'exploitation commerciale des pulsions du moi les plus déshumanisantes : une société où le travail allait devenir aussi flexible que la morale⁷⁷³ ».

ii. Comment la critique artiste a-t-elle perdu son horizon critique?

Pour les auteurs cités dans la section précédente, l'hédonisme et la critique des structures traditionnelles de la critique artiste et libertaire aurait délégitimé tous les obstacles culturels qui tenaient tête au pouvoir sans réplique de l'économie. La critique artiste aurait ainsi entrepris un travail de sape éthique et culturel qui aurait remis en question les idéaux moraux du capitalisme traditionnel. Nous pensons que ce changement culturel explique en partie les mutations du capitalisme, mais nous tenons à réfuter toute idée de ruse de la raison. Cette idée supportée par Régis Debray soutient que les disciples de la critique artiste auraient réalisé exactement l'inverse de ce qu'ils entendait fonder : un monde meilleur. En un mot, ils se seraient fait manipuler. La critique de l'autorité traditionnelle ne peut être comprise comme une « stratégie » du capital lui permettant, en brisant les archaïsmes, de produire un individu consommateur. Si la mutation du capitalisme vers un capitalisme consumériste est difficilement niable, cette dernière ne peut toutefois être expliquée par une quelconque auto-transcendance du système capitaliste, ou par une ruse de ce dernier, puisque cela impliquerait qu'il soit un acteur conscient – ce qu'il n'est pas. En effet, le capitalisme est un système, un champ où évoluent des acteurs et ses mutations sont souvent les conséquences non intentionnelles d'actions individuelles intentionnelles. Si nous souscrivons en partie à l'hypothèse négative de la critique des idéaux

⁷⁷³ Chantal Delsol, *op. cit.*, p. 10.

moraux du capitalisme traditionnel, nous pensons qu'elle n'est pas l'unique raison de la fusion de la critique artiste dans l'idéologie capitaliste.

Le second facteur qui explique la fusion de la critique artiste avec le capitalisme tient à la radicalisation d'une culture antisystémique qui ouvre dans les années 1970 sur la valorisation d'un modèle culturel spontanéiste autorégulé. L'idéal libertaire et libéral de la critique artiste s'exerce contre tous les systèmes qui entraveraient l'autonomie, la communication, la participation et la réalisation de soi. La critique artiste regorge de tentatives à imaginer des formes politiques qui ne soient pas étatistes et où la responsabilité et la providence étaient transférées au citoyen autonome, créateur de valeur et de richesse. Les communes par exemple ont tenté d'inventer des cercles sociaux qui laissaient à chacun la possibilité de faire sédition par rapport à l'état et au système. Au milieu des années 70, la pensée néolibérale vient offrir un nouveau cadre théorique à cette pensée antisystémique en affirmant que le marché est la seule forme de coordination qui rend possible la coordination sans unité, l'autorégulation sans système. La réunion de la critique artiste et de la pensée libérale s'opère donc dans le marché, dont la destruction n'est même plus envisagée, mais dont l'idée devient plus neutre et moins vecteur d'aliénation ou de réification. Devant le rejet des systèmes de contrôles institutionnels, le marché s'affirme comme la seule forme de coordination sociale possible sans velléité totalisante. Le marché, c'est de la société sans Dieu, sans transcendance, sans souveraineté, sans tout ce que l'on veut critiquer. Grâce au marché, la conviction qu'il faut une autorité supérieure pour faire tenir ensemble les sociétés s'efface devant la confiance dans la régulation spontanée, l'autorégulation des relations

sociales et l'interaction automatique⁷⁷⁴. Dans le même ordre d'idées, la critique artiste entre en résonance avec les théories communicationnelles autour d'un idéal de société en réseau, autorégulée et qui trouvera son accomplissement dans Internet.

Le troisième facteur tient à la réconciliation des idéaux de productivité du capitalisme et d'autonomie et de créativité de la critique artiste dans le travail. Cette hypothèse, défendue par Boltanski et Chiapello s'accorde sur une définition du capitalisme comme un système d'une extrême plasticité qui a su répondre aux critiques qui lui étaient adressées tout en assurant sa pérennité et son expansion. D'autre part, nous montrerons avec le sociologue Pierre-Michel Menger que le néo-management entretient depuis les années 68, un vif intérêt à l'égard des activités artistiques. Dans ce nouveau modèle, l'artiste s'affirme peu à peu comme l'idéal du travailleur, et la créativité comme la nouvelle clé de la productivité, remplaçant le terme d'efficacité devenu trop fonctionnaliste. Pour Menger, l'artiste est devenu un idéal du travailleur moderne, car il correspond en plusieurs points au moi idéalisé de la nouvelle économie : il est autonome, adaptable, créateur, inventif et ne cesse d'acquérir de nouvelles compétences.

Le dernier facteur correspond enfin à l'offre de biens et services du capitalisme. La critique artiste n'a pas seulement fait évoluer les modalités du travail, elle a aussi élargi le spectre du consommable. Pour Jeremy Rifkin d'ailleurs, la critique artiste a accéléré le passage d'un capitalisme productiviste à un capitalisme hédoniste et consumériste.

⁷⁷⁴ Voir à ce sujet Marcel Gauchet, *La Condition historique*, Paris, Stock Essais, 2003, p. 304.

CHAPITRE I :

LA RHÉTORIQUE DE LA NOUVELLE ÉCONOMIE CRÉATIVE

Dès la fin des années 1960, deux sociologues, l'un américain, l'autre français annoncent le passage d'une société industrielle à une société postindustrielle. Dans son ouvrage *La société post-industrielle*⁷⁷⁵, Alain Touraine annonce que la société française est entrée dans une nouvelle phase d'industrialisation postcapitaliste ou postindustrielle. Touraine explique que l'ancien mode capitaliste reposait sur l'accumulation des capitaux, alors que la nouvelle économie s'appuie dorénavant sur la maîtrise des connaissances. Il constate que le conflit de classe qui opposait autrefois les bourgeois aux prolétaires s'est aussi transformé : la classe dominante ne rechercherait plus seulement la richesse matérielle, mais également le savoir. Touraine annonce aussi le déclin des solidarités syndicales et des forces révolutionnaires. Les mouvements sociaux sont de nature plus culturelle qu'économique, tout en opposant désormais les « professionnels » (i.e. ceux qui ont un savoir, mais pas le pouvoir, par exemple les enseignants) aux technocrates détenant le pouvoir. Daniel Bell publie en 1973 *The Coming of Post-Industrial Society*⁷⁷⁶, un texte qui vient développer un article qu'il avait publié en 1967. Cette précision n'est point anodine, car ce fait donnera lieu à un débat – voire un conflit – sur la paternité du terme de société postindustrielle. Dans ce texte, Bell met en évidence la tertiarisation de l'économie en montrant qu'au début des années 1970, plus de la moitié de la population active des États-Unis est

⁷⁷⁵ Alain Touraine, *La Société post-industrielle*, Paris, Denoël, 1969.

⁷⁷⁶ Daniel Bell, *The Coming of post-industrial society a venture in social forecasting*, New York, Basic books cop. 73.

déjà composée de cols blancs, dépassant ainsi les secteurs agricoles et industriels où se trouvent la majorité des cols bleus. Cette profonde modification de la structure socioprofessionnelle annonce pour Bell une prédominance du savoir qui devient, avec la connaissance, la ressource stratégique par excellence, et dont dépend de plus en plus étroitement l'activité économique.

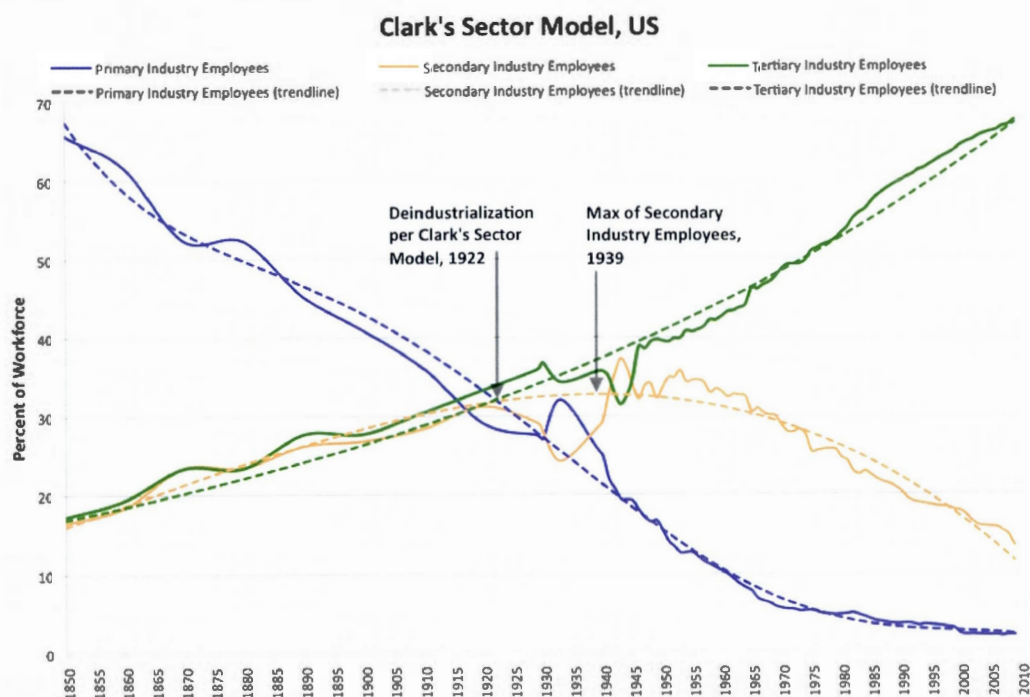


Figure 4.1.
"Who Makes It? Clark's Sector Model for US Economy 1850-2009".
 Retrieved 29 December 2011.

Vingt ans plus tard, le sociologue hispano-américain Manuel Castells inscrira son œuvre maîtresse dans la continuité de Daniel Bell et d'Alain Touraine,

sociologue dont il fut l'élève. Dans *L'ère de l'information*⁷⁷⁷ dont le premier tome paraît en 1998, il écrit que la société postindustrielle n'est pas réductible à une simple société de services, mais que son principe directeur repose sur le développement du savoir et l'essor des connaissances. Dans la société postindustrielle plus que dans toute autre, le savoir est source d'innovation, et c'est justement cette innovation technologique que l'on retrouve au cœur de la productivité, exigeant un haut niveau d'éducation, de formation générale et de recherche. D'où l'essor dans nos sociétés du nombre de chercheurs, d'ingénieurs, de techniciens, d'enseignants. Dans son livre intitulé *Trois leçons sur la société post-industrielle*⁷⁷⁸, l'économiste français Daniel Cohen énonce en détail les transformations qu'ont subi le capitalisme et le monde de l'entreprise au XX^e siècle, passant d'un modèle fordiste élaboré autour de la figure centrale de la grande firme industrielle, fortement hiérarchisée, et au management paternaliste, à l'entreprise postindustrielle flexible, dynamique et agile. Parallèlement, la production a évolué, passant de la production de biens à celle de services et d'information – avec aujourd'hui moins de 10 % d'emplois industriels aux États-Unis. Les services, explique Jeremy Rifkin dans *L'âge de l'accès*, sont des biens immatériels qui sont exécutés plutôt que produits et n'existent que dans l'instant où ils sont fournis⁷⁷⁹. La nouvelle économie prend fait et acte de la dématérialisation, elle valorise le capital intellectuel, les concepts, les idées, les images, l'imagination, la créativité humaines⁷⁸⁰. Comme le rappelle Daniel Cohen, l'information – avec le capital intellectuel à sa source – coûte beaucoup plus cher que le contenu physique qui la supporte. À ce sujet, l'exemple du logiciel est le plus éloquent : un logiciel coûte excessivement cher à concevoir et

⁷⁷⁷ Manuel Castells, *L'ère de l'information*, Paris, A. Fayard, 1998.

⁷⁷⁸ Cohen, Daniel, *Trois leçons sur la société post-industrielle*, Paris, République des idées : Seuil, 2006.

⁷⁷⁹ Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès*, op. cit., p. 113

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

programmer, mais très peu à produire. De cette façon, le coût passe dans la construction de la première unité, la fabrication de la marque, puis à partir de la deuxième copie, il ne coûte presque plus rien à produire. L'entreprise postindustrielle vend des services, du savoir et crée aussi des fictions, c'est-à-dire un imaginaire et un style de vie véhiculés par la publicité et la communication. Enfin, ce type d'entreprise s'externalise de plus en plus, elle délègue nombre de ses compétences à des entreprises subalternes et travaille avec ses fournisseurs et ressources en réseaux.

Pour Daniel Cohen, plusieurs ruptures majeures expliquent le passage de l'économie de type fordiste à l'économie postindustrielle : c'est tout d'abord la révolution de l'informatique conjuguée à la révolution culturelle des années 68 qui a mis l'accent sur les valeurs de communication, de participation et de réalisation de soi. C'est aussi l'ascendance prise par la finance sur le marché des affaires, et enfin la mondialisation. L'entrée dans l'ère de l'information, de l'individu, de la finance et de la culture-monde a eu pour conséquences de valoriser dans l'économie le capital intellectuel, les idées, les savoirs et plus largement les industries du savoir, de la culture, les hautes technologies, les médias, le design, la publicité, l'enseignement et les industries culturelles. Ces ouvrages bien que séparés de presque quarante ans s'accordent sur certains points :

- Le déplacement d'une économie manufacturière à une économie de services au tournant des années 1950-1960 dans les économies occidentales;
- Le développement de la société postindustrielle repose désormais sur l'immatériel, sur le savoir et l'innovation;
- La nouvelle économie est fortement concurrentielle et valorise le risque, l'innovation, la création ainsi que le capital culturel et

informationnel. Dans cette nouvelle réalité économique l'accent est mis sur la recherche des talents, la création, la flexibilité et la maîtrise de l'incertitude du marché et du travail⁷⁸¹.

1.1. Le néolibéralisme comme utopie

À la fin des années 1960, les économies occidentales accusent les premiers signes d'essoufflement : épuisement des gains de productivité, augmentation sensible du chômage, baisse de la rentabilité du capital. Les économistes sont particulièrement préoccupés par le phénomène de la « stagflation » : la stagnation de la consommation, due notamment à une saturation du marché, et l'inflation des prix. Cette dernière s'explique par les revendications salariales des années 1960 qui défendent la progression des rémunérations, les entreprises répercutant ces hausses dans leur prix. Parallèlement, les banques centrales vont maintenir un taux d'intérêt bas et encourager le crédit, accélérant ainsi l'inflation. Les deux chocs pétroliers de 1973 et 1979 provoqueront une flambée des prix du pétrole qui accentuera le phénomène et la montée du chômage. On parle alors de crise du fordisme.

⁷⁸¹ Voir aussi : La nouvelle économie : mythe ou réalité, rapport final sur le projet de l'OCDE consacré à la croissance. Réunion du conseil de L'OCDE au niveau ministériel, 2001.

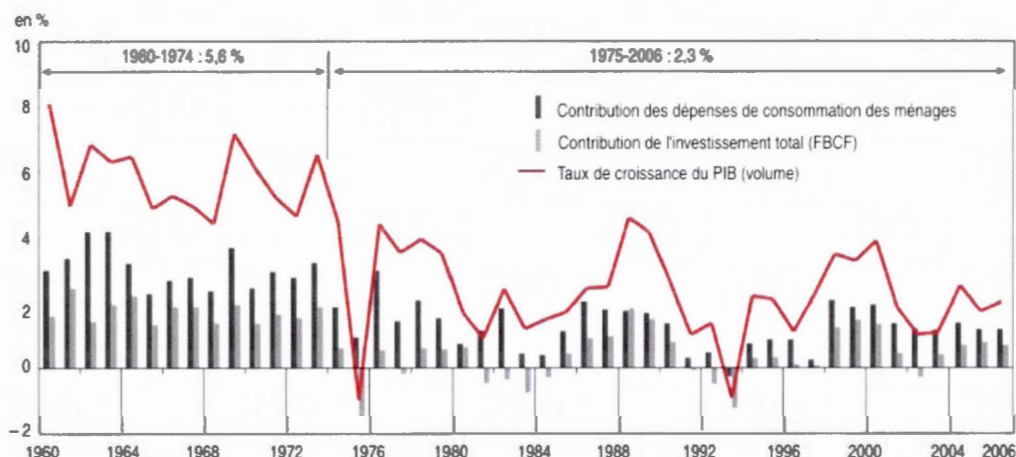


Figure 4.2.

**Évolution du pouvoir d'achat et du taux de croissance
du PIB en France depuis 1960 (source INSEE)**

Devant l'impuissance des politiques de relance, les théories libérales trouvent un nouveau souffle après un demi-siècle de politiques keynésiennes. Au tournant des années 1980, la vague libérale déferle en Angleterre et aux États-Unis, avec l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher en 1979 et de Ronald Reagan en 1981. Reagan est notamment conseillé par le Prix Nobel d'économie de 1976, Milton Friedman, économiste, commentateur politique, essayiste à succès et ardent défenseur du libéralisme économique. Afin de trouver une réponse à la crise, ces acteurs politiques vont mettre en place des politiques économiques de dérèglementation ou dérégulation, c'est-à-dire qui s'opposent au mode d'organisation administrée en place depuis le New Deal américain des années 1930, et plus largement à l'œuvre depuis l'après-guerre. La culture de la régulation économique et financière s'appuyait sur des principes puisés dans la théorie keynésienne : primat de l'action publique tenue pour nécessaire, économie mixte mêlant acteurs et entreprises publics et privés, État interventionniste dans le cadre d'une économie libérale,

relance économique par les dépenses publiques. Pour John Maynard Keynes, l'injection de monnaie dans le circuit économique permettait de stimuler l'activité, et donc de lutter contre les pertes d'emplois. Cette culture de la régulation perd toutefois de sa légitimité devant la crise économique qui cumule inflation et chômage et devant l'internationalisation croissante des économies. Milton Friedman et les néolibéraux préconisent quant à eux une culture de la « dérégulation » qui accentue à la fois une libéralisation du commerce et de l'industrie et une privatisation des entreprises publiques. Cette politique sera en outre caractérisée par une austérité monétaire et un rejet des mesures de relance qui ne feraient qu'aggraver l'inflation, sans toutefois faire baisser le chômage. Pour les monétaristes comme Friedman, les autorités doivent se fixer comme objectif non pas le plein emploi, mais la stabilité des prix. Comme catégorie théorique, le néolibéralisme est une réactivation du vieux libéralisme classique propulsé par Adam Smith, il repose sur le concept de la main invisible ou l'idée d'une autorégulation du marché, c'est-à-dire sur la croyance en la capacité de l'économie de marché à s'autoréguler. Pour Smith comme pour Friedman, le marché est un « ordre spontané », il est autocorrecteur, capable d'engendrer les règles et les institutions qui lui sont nécessaires, il distribue efficacement les ressources qui servent l'intérêt général. Enfin, pour équilibrer les budgets, les politiques néolibérales vont mettre l'accent sur le principe de responsabilisation en remettant en cause les aides sociales perçues comme des formes d'assistanat. Ainsi, les gouvernements de Thatcher et de Reagan accuseront les politiques interventionnistes de « déresponsabiliser » les chômeurs par exemple. Les politiques néolibérales seront d'autant mieux acceptées qu'elles seront calquées sur les valeurs de l'autonomie et de la responsabilité individuelle qui avait été sollicitées par les ouvriers dans le cadre de la critique artiste du travail. Les nouvelles mesures chercheront à changer le comportement des bénéficiaires de l'aide publique en mettant en place des systèmes d'incitations

visant à « récompenser l'effort » et de sanctions qui iront jusqu'à radier les chômeurs récalcitrants. En accord avec les principes du néomanagement, les politiques néolibérales cherchent à créer de la concurrence dans toute la société et même dans des sphères qui en étaient autrefois protégées : l'éducation, la recherche, la médecine. Cette mise en concurrence généralisée repose sur le principe de la dérégulation qui stipule que le marché doit être libéré des « entraves » et des « distorsions » induites par l'action des gouvernements. Cette mise en concurrence généralisée de la société aboutit à l'idée selon laquelle le citoyen est un client et l'individu l'entrepreneur de lui-même. Chacun serait sommé de se valoriser à travers son corps, sa formation et sa santé pour accomplir des performances. Le projet néolibéral aurait projeté sur l'individu une manière de se comporter inspirée des principes formels d'une économie de marché, dessinant le modèle de l'homme-entreprise.

Il est important de souligner ici qu'il serait très dommageable pour notre propos de réduire la pensée néolibérale à une simple pensée économique. Comme disait Michel Foucault dans son cours au collège de France sur le sujet, « le néolibéralisme est tout de même quelque chose d'autre⁷⁸² ». Pour ce dernier en effet, le libéralisme ce n'est pas simplement un choix économique et politique formé et formulé par les gouvernants ou dans le milieu gouvernemental, c'est d'abord et avant tout une manière d'être, une méthode de pensée, une grille d'analyse économique et sociologique, une revendication globale, multiforme, ambiguë, qui s'ancre autant à droite qu'à gauche et qui s'affirme de plus en plus comme « une sorte de foyer utopique

⁷⁸² Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Seuil, 2004, p. 136.

qui est toujours réactivé⁷⁸³ ». L'erreur que font certains intellectuels comme Bell, Debray, Lash ou encore Lipovetsky, c'est en fait d'analyser les forces qui pèsent sur le capitalisme et qui tendent à lui donner une direction seulement dans les termes de la critique artiste. Pour ces derniers, c'est seulement la critique libertaire qui aurait travaillé à délégitimer tous les obstacles culturels qui tenaient tête au pouvoir sans réplique de l'économie. L'affaiblissement des systèmes de régulation collectifs aurait en même temps ouvert les barrières qui limitaient autrefois le libre déploiement du capitalisme. En ce sens, nous ferons ici l'hypothèse que les transformations du capitalisme à partir des années 70 ne peuvent s'expliquer seulement par l'action dissolvante de la critique artiste sur le capitalisme puritain et conservateur. Nous pensons que cette action, bien qu'indéniable, se couple à la radicalisation d'une culture antisystémique qui ouvre dans les années 1970 sur la valorisation d'un modèle culturel spontanéiste autorégulé. Cet idéal antisystémique va trouver dans la pensée néolibérale des points d'ancrage et des lignes de contacts qui vont permettre leur rencontre. Dans les années 70, la pensée néolibérale menée par des théoriciens comme Milton Friedman, Isaiah Berlin et John Rawls se présente comme une pensée complètement nouvelle. Le néolibéralisme, explique Michel Foucault à ses élèves du Collège de France en 1978, est un, sinon LE nouveau foyer d'utopies. Il cite à ce sujet Hayek :

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 224.

[...] ce dont nous avons besoin, c'est un libéralisme qui soit une pensée vivante. Le libéralisme a toujours laissé aux socialistes le soin de fabriquer des utopies, et c'est à cette activité utopique ou utopisante que le socialisme a dû beaucoup de sa vigueur et de son dynamisme historique. Eh bien, le libéralisme a besoin, lui aussi, d'utopie. À nous de faire des utopies libérales, à nous de penser sur le mode du libéralisme, plutôt que de présenter le libéralisme comme une alternative technique de gouvernement. Le libéralisme comme style général de pensée, d'analyse et d'imagination⁷⁸⁴.

Le choix de Michel Foucault et de son fameux cours sur le néolibéralisme (qui devait être au départ un cours sur la biopolitique) est important pour notre propos, car il témoigne de la fascination qu'a exercée la pensée néolibérale sur un penseur de gauche dont l'œuvre a en partie consisté à dénoncer la prégnance de systèmes coercitifs objectifs et intériorisés. Foucault est tellement fasciné par les théoriciens néolibéraux (Hayek, Friedman, Isaiah Berlin, Rawls) qu'il en oublie l'objet de son cours – la naissance de la biopolitique – et en consacre les treize séances à décrire cette galaxie intellectuelle. Happé par son objet, il fera un cours complet sur le néolibéralisme et finira par ne jamais parler de biopolitique. Pour Foucault, le néolibéralisme est un type de pensée complètement nouveau qui invite à penser autrement, c'est un foyer d'imagination où il trouve une forme de critique des systèmes de pensées totalitaires qui éveille sa curiosité. Cette pensée néolibérale repose sur trois fondements : le marché comme forme de coordination sociale, la valeur de liberté, et l'idée de pluralité.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 225.

1.1.1. Le marché comme forme de coordination sociale

La grande question du néolibéralisme, explique Foucault, est de savoir comment régler l'exercice global du pouvoir politique sur les principes d'une économie de marché. À cette question, les auteurs néolibéraux répondent que « le marché est un régulateur économique et social général⁷⁸⁵ », une sorte de mécanisme très fin et très fin sûr.

Dans le néolibéralisme américain, il s'agit bien, en effet, toujours de généraliser la forme économique du marché. Il s'agit de la généraliser dans le corps social tout entier et de la généraliser jusque dans tout le système social qui, d'ordinaire, ne passe pas ou n'est pas sanctionné par des échanges monétaires⁷⁸⁶.

Les néolibéraux s'entendent sur l'idée que le gouvernement n'a pas à intervenir sur les effets du marché, ni à corriger ses effets. Le marché ne doit pas constituer un contrepoint entre la société et les processus économiques. Son seul mode d'intervention doit être de rendre possible son propre objectif, c'est-à-dire intervenir sur la société pour que les mécanismes concurrentiels puissent jouer le rôle de régulateur. Par rapport à ce principe de marché comme fonction « régulatrice indispensable de l'économie », la tâche du gouvernement consiste à organiser une société qui permet aux fragiles mécanismes concurrentiels de jouer à plein leur rôle, c'est-à-dire autoréguler simultanément le marché et la société. Le gouvernement doit proposer un cadre, un système de lois comme règle de jeu qui va, par la spontanéité de ses processus économiques, manifester un certain ordre concret. Bref, l'économie pour l'État comme pour les individus doit être un jeu : un ensemble d'activités rendues possibles par des règles qui déterminent de quelle

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 248.

manière chacun doit jouer un rôle et dont personne, à la limite, ne connaît l'issue. L'économie est jeu, et l'institution juridique qui l'encadre en constitue sa règle. L'État de droit, écrit Foucault (1978), formalise l'action du gouvernement comme un prestataire de règles pour un jeu économique dont les seuls agents réels doivent être les individus et les entreprises. Le marché est un jeu d'entreprises réglé à l'intérieur d'un cadre juridico-institutionnel garanti par l'État. Selon lui, il faut faire la différence entre règle du jeu économique et contrôle économico-social. Ainsi, la règle du jeu consiste à tracer le cadre le plus rationnel à l'intérieur duquel les individus se livreront à leurs activités conformément à leurs plans personnels.

1.1.2. La valeur de liberté

Le néolibéralisme affirme la liberté des individus à exercer leur droit et critique les systèmes qui entraveraient ce libre exercice, comme l'État par exemple. Les auteurs néolibéraux sont obnubilés par cette question : *qu'est-ce qui fabrique de l'obéissance, du gouvernement, de l'assujettissement?* La philosophie politique fabrique un sujet de droit qui est avant tout un sujet de la renonciation. Le sujet accepte de céder ses droits au souverain qui le représente. Dans cette perspective, obéir au souverain, c'est aussi obéir à soi-même. Le sujet de droit est par définition un sujet qui accepte la négativité et la renonciation à soi-même. Il accepte de se scinder, c'est-à-dire d'être à la fois détenteur d'un certain nombre de droits naturels et immédiats, mais en même temps d'y renoncer. Toujours selon Foucault, c'est ce partage du sujet, soit l'existence d'une transcendance du second sujet par rapport au premier, ce rapport de négativité, de renonciation, de limitation entre le premier et le deuxième sujet qui ne font qu'un, qui caractérise la dialectique du sujet de droit. C'est d'ailleurs dans cette mécanique qu'émergent les concepts

fondamentaux de la loi et de l'interdit. Le néolibéralisme inverse pour Foucault cette idée de sujet de droit, car le marché et le contrat fonctionnent de manière antithétique. Au sujet de droit, il substitue le sujet d'intérêt, un sujet qui n'obéit pas du tout à la même mécanique. Dans la mécanique des intérêts, on ne demande jamais à un individu de renoncer à son intérêt. L'économie, écrit Foucault, subtilise à la norme juridique du souverain exerçant sa souveraineté à l'intérieur d'un État ce qui est en train d'apparaître comme l'essentiel de la vie d'une société, à savoir les processus économiques.

1.1.3. L'idée de pluralité

Il y a enfin au cœur de la réflexion néolibérale cette dimension plus éthique qui soutient que les gens expérimentent des modes de vie différents et que cette différence constitue le seul motif d'unité de la société. L'idée de pluralité défend la possibilité d'une société sans centre, sans unité où les gens expérimentent des modes de vie différents. Cette société ouverte, sans unité (« La société n'existe pas » selon Margareth Thatcher) doit permettre aux individus d'expérimenter des plans de vie différents, des valeurs incohérentes et qu'il ne s'agira jamais d'unifier par des cadres supérieurs (i.e. État, nation). Le libéralisme, tout comme la critique artiste, intègre cette dimension antiautoritaire et plus largement anti-systémique notamment quand elle remet en question toutes les prétentions de paradigmes unificateurs qui selon lui, cachent toujours des pulsions d'ordre qui cherchent à gommer la pluralité du monde social (e.g. Marxisme, psychanalyse). Pour la pensée libérale, il faut placer au centre de la critique la pluralité des modes d'existence.

1.1.4. La théorie du capital humain et la généralisation de la forme «entreprise»

Les analyses néolibérales, selon Foucault, ouvrent sur la possibilité de réinterpréter en termes économiques tout un domaine qui, jusqu'à présent, n'est pas considéré comme l'étant. Ce domaine, c'est l'homme. En effet, depuis le XVIII^e siècle, les théories économiques étudient le travail, la division des tâches, la force de travail, etc., mais jamais l'homme comme sujet de l'intérêt, comme *Homo economicus*. L'*homo oeconomicus* apparaît ainsi sous la plume d'auteurs comme Van Mies, G. Becker, I.M Kirzner, comme un entrepreneur de lui-même, qui est à lui-même son propre capital, son propre producteur et sa propre source de revenus⁷⁸⁷. Ce capital humain est composé d'éléments innés et acquis qu'il faut former pour produire du revenu. La pensée néolibérale s'accorde ici avec une lecture postindustrielle de l'économie qui soutient que le capital intellectuel et les investissements éducatifs deviennent stratégiques dans une économie immatérielle. Toujours selon Foucault, c'est à partir des points de départ historiques de cette analyse que les auteurs néolibéraux vont dégager les principes d'une politique de croissance qui ne sera plus simplement indexée sur le problème de l'investissement matériel du capital physique, mais aussi sur la modification du niveau et de la forme de l'investissement en capital humain. C'est de ce côté-là « qu'on voit bien que s'orientent les politiques économiques, mais aussi les politiques sociales, mais aussi les politiques culturelles, les politiques éducationnelles, de tous les pays développés⁷⁸⁸ ». L'*homo oeconomicus* est le sujet ou l'objet du laissez-faire. C'est le partenaire d'un gouvernement dont la règle est également le laissez-faire. Pour Foucault, le terme accepte plusieurs définitions. C'est tout d'abord celui qui accepte la

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 238.

réalité ou qui répond systématiquement aux modifications dans les variables du milieu. Il apparaît comme ce qui est maniable, celui qui va répondre systématiquement à des modifications systématiques que l'on introduira artificiellement dans le milieu. L'homo œconomicus est aussi est un atome de liberté face à toutes les législations, tous les interdits, tous les gouvernements. L'homo œconomicus est enfin un certain type de sujet qui permet justement à un art de gouverner de se régler selon le principe de l'économie.

1.1.5. La coordination sans unité

Il y a dans le néolibéralisme cette idée centrale que le marché constitue la seule forme d'organisation qui rend possible la coordination sans unité. Citant Polanyi, dans *Logique de la liberté*, Foucault dit à ses élèves que « la principale fonction d'un système de juridiction, c'est de gouverner l'ordre spontané de la vie économique. Le système de la loi doit développer et renforcer les règles selon lesquelles opère le mécanisme compétitif de la production et de la distribution⁷⁸⁹ ». Le marché est un jeu rendu possible par un système de règles qui va, par la spontanéité de ses processus économiques, manifester un certain ordre concret. Le marché c'est de la société sans Dieu, sans transcendance, sans souveraineté, sans tout ce que l'on veut critiquer. Le marché est un opérateur de critique de tous les systèmes assujettissant. C'est cette dimension autorégulatrice et antisystémique qui plaira aux anciens défenseurs de l'autogestion. On se rappelle que dans les années 68, de nombreuses formes d'autogestion, notamment celles des communes américaines s'inscrivaient à la frontière de

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 179.

la pensée libérale et libertaire au point où les deux se superposaient déjà souvent. Elles cherchaient à penser des formes politiques qui laisseraient à chacun la possibilité de faire sédition par rapport à l'état et de retrouver de l'unité dans des systèmes décentralisés et autorégulés. La réunion de la critique artiste et de la pensée libérale s'opère donc dans le marché, dont la destruction n'est même plus envisagée, mais dont l'idée devient plus neutre et moins vectrice d'aliénation ou de réification. Devant le rejet des systèmes de contrôle institutionnels, le marché s'affirme comme la seule forme de coordination sociale qui rend possible la coordination sans unité et sans velléité totalisante. Le marché c'est de la société sans Dieu, sans transcendance, sans souveraineté, sans tout ce que l'on veut critiquer. Le marché rejette tous les systèmes assujettissants.

1.2. L'idéal libéral de la communication

Le concept de communication et plus spécifiquement de « société de communication » renvoie à plusieurs définitions et s'ancre dans des évolutions lourdes de la société contemporaine. Le concept est tout d'abord normatif, il interpelle un certain idéal construit socialement et théoriquement. Ainsi, selon certains auteurs, la communication s'affirme comme un idéal moderne (Wolton, 1997), une caractéristique ontologique de l'homme (Flusser, 1978), un moyen de fonder une démocratie plus juste (Ferry, 1994), une idéologie (Mucchielli, 2001), ou un culte (Philippe, 2000). La communication s'inscrit aussi dans les évolutions de la société contemporaine : prolifération des machines à communiquer, évolution vers une économie de services, développement des industries médiatiques et culturelles et importance jouée par les médias audiovisuels dans la vie

politique et culturelle des États-nations, généralisation d'une pensée antisystémique, etc.

Au-delà de ses aspects purement fonctionnels, la communication est normative, elle s'inscrit dans des discours signifiants, des univers de sens et s'accompagne de valeurs qui définissent un idéal communicationnel moderne qui s'incarne dans le concept de « société de communication ». Elle est à cet égard moins un outil qu'une idée qui prouve (et réfute) les théories philosophiques sur la façon dont le monde fonctionne. Aujourd'hui, les nouvelles technologies de l'information et de la communication, ainsi que l'idée d'une « société mondiale de l'information » sont porteuses de valeurs positives relayées par la publicité, le monde journalistique, médiatique et politique. À travers ces différentes médiations, la communication est toujours présentée comme étant porteuse de valeurs de liberté, de connaissance, de savoir, d'émancipation, de croissance. La communication aurait une force et des qualités intrinsèques qui lui permettraient d'abolir les appartenances et les distances, de rapprocher les hommes et de les rendre meilleurs. Ainsi, quelques mois après son invention, le réseau social Twitter a été décrit par beaucoup comme un moyen idéal et pacifique de se débarrasser des régimes autocratiques. On a écrit ici et là qu'il réinventait l'activisme social, repensait la relation traditionnelle entre l'autorité politique et la volonté populaire. Il permettait aux impuissants de collaborer, de se coordonner et de donner une voix à leurs préoccupations. Pour la revue française *Slate*⁷⁹⁰ portant sur les cultures numériques, Twitter a poussé les jeunes moldaves dans la rue afin de protester contre le gouvernement communiste au printemps 2009. Ce soulèvement a été surnommé la Révolution Twitter, en raison des moyens par lesquels les manifestants avaient été réunis. Au printemps 2011, les

⁷⁹⁰ Amandine Schmitt, « La « Révolution Twitter » des Moldaves », *Slate.fr*, 10 avril 2009

journalistes américains, notamment ceux du New York Times, baptisent les révolutions arabes de « révolution(s) Facebook » ou « révolution Twitter⁷⁹¹ » pour souligner le rôle important joué par les nouvelles technologies (e.g. télévision par satellite, téléphone mobile, réseaux sociaux d'Internet). L'idée sous-jacente est que ces nouveaux moyens de communication rendraient possible une circulation très fluide, immédiate et horizontale de l'information entre de très nombreux utilisateurs et leur permettrait de se structurer⁷⁹².

1.2.1. La communication comme espace public

Dans *L'espace public*⁷⁹³, Jürgen Habermas conçoit la communication comme un processus symbolique inscrit au cœur même de la démocratie. Alors que dans les sociétés traditionnelles, les rituels politiques sont inséparables du sacré, la modernité, prise dans processus de rationalisation de l'exercice du pouvoir, écarte la transcendance comme légitimation exclusive de l'autorité. Les démocraties bourgeoises vont alors faire de la communication le moyen de légitimer un pouvoir qui ne peut plus appuyer son autorité sur la transcendance divine. L'information et la communication permettront progressivement de constituer un espace public et une sphère de médiation entre l'État et la société civile. Cette même sphère rendra ainsi possible la formation d'une opinion publique qui pourra à son tour légitimer les décisions prises par le pouvoir. Pour Habermas, la communication est constitutive de la modernité qui affirme nécessairement le développement de la communication politique. Philippe Breton fait quant à lui remonter le

⁷⁹¹ Roger Cohen, « Facebook and Arab Dignity », The New York Times, 24 janvier 2011

⁷⁹² Yves Gonzalez-Quijano, Les « origines culturelles numériques » de la Révolution arabe, Culture et politique arabes, 15 février 2011, [en ligne] <http://cpa.hypotheses.org/>

⁷⁹³ Jürgen Habermas, *L'espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.

discours communicationnel moderne après la seconde guerre, là où il prend forme comme contenu utopique. C'est à ce moment que plusieurs mouvements scientifiques vont tenter de repenser les bases d'une solidarité à l'échelle mondiale autour du projet d'une « société de communication », plus juste, plus unie et plus pacifique. Pour Breton, le mathématicien du M.I.T, Norman Wiener, pose la pierre de l'édifice communicationnel en théorisant autour de la cybernétique une nouvelle conception de la société idéale, marquée par le refus des idéologies politiques et religieuses, ainsi que la volonté d'établir une communication universelle. Wiener fait de la communication le moyen idéal pour lutter contre l'entropie, ici définie comme la perte de signal générateur de dissension et de chaos. Dans le sillage de cette idéologie de la communication universelle, McLuhan adoubra l'idée du « village global » qui tracera la voie pour les concepts de « révolution informatique », « d'ère du numérique », de « cyberspace », tous porteurs de l'utopie d'un monde meilleur.

1.2.2. La continuité avec la contre-culture des années soixante

De nombreux éléments de la contre-culture des années 68 émergent et se développent au même moment que les thèses de Wiener. Il faudra toutefois attendre la fin des années 68 pour qu'elles commencent à entrer en résonnance autour d'un idéal de société autorégulée et sans état. La communication imaginée par Wiener, explique Philippe Breton dans *Le Culte d'Internet*⁷⁹⁴, est une réponse à l'entropie et au désordre porté par la société moderne : elle doit être totalement libre de capitaux, de politique, de support. La théorie de la communication, tout comme la contre-culture, est axée sur la

⁷⁹⁴ Philippe Breton, *Le culte de l'Internet une menace pour le lien social?*, Paris, La Découverte, 2000.

recherche de liens sociaux égalitaires, qui s'opposent à l'instauration de liens hiérarchiques imposés d'en haut par le système. La communication partage avec la contre-culture son idéal autogestionnaire qui s'incarne dans la dans l'idéal du réseau pour la communication et dans les utopies communalistes sur le plan de la contre-culture. On a par ailleurs exposé la manière dont ces mouvements entendaient imaginer une société nouvelle sans État, repenser le social, ainsi que développer une culture parallèle et des modes de vie alternatifs autour de structures décentrées, de petites communautés égalitaires de vie, sans hiérarchie et d'un système de communication mondial. Aujourd'hui, les idéaux contre-culturels et communicationnels ont été transposés dans Internet, un espace décrit par ses zéloteurs comme étant utopique, décentralisé, horizontal, et participatif. Wikipédia constitue un bon exemple d'incarnation de cet idéal de décentralisation, de la participation et de l'autonomisation : tout le monde peut rechercher et créer du savoir.

1.2.3. L'idéal libéral de la communication : l'homo oeconomicus et l'homo communicans

En 1986, le publicitaire français Jacques Séguéla déclarait sur un ton ironique « la société de consommation est morte, vive la société de communication » ; une déclaration qui venait moins annoncer la fin du capitalisme marchand que proclamer sa complète allégeance au discours communicationnel. Pour cause, les idéaux du discours communicationnel partagent des notions et des valeurs essentielles du libéralisme : autorégulation des réseaux, circulation mondiale des contenus, échanges de biens immatériels, société du savoir, etc. Pas étonnant donc que des hommes d'État et hommes d'affaires s'inscrivent dans une mystique du discours communicationnel. Pour l'homme d'affaires Al Gore par exemple, candidat

malheureux de la présidence américaine en 2000 et membre du conseil d'administration du géant Apple « la révolution de l'information changera pour toujours la façon dont les gens vivent, travaillent et interagissent⁷⁹⁵ ». À la manière du libéralisme, l'idéal communicationnel est allergique au pouvoir et à toute forme de régulation légale imposée par les États. Il faut lutter contre l'opacité de ces systèmes législatifs considérés comme des obstacles au bon fonctionnement de la communication et du marché. Un bon système doit être ouvert, transparent, décloisonné, dérégulé et décentralisé. Cette idée de décentralisation se trouve au cœur de l'Internet, elle est portée par des Gourous du Web qui soutiennent que c'est par l'entremise de celle-ci que nous parviendrons à résoudre tous nos problèmes de société. À cet égard, les start-ups fonctionnent également aujourd'hui comme des modèles de sociétés non hiérarchisées et transparentes. Dans l'idéal libéral de la communication, tout ce qui empêche la communication ou le libre marché est signe d'entropie, et donc jugé opaque est générateur de conflits. Communication et marché partagent aussi le dessein d'une société mondiale globalisée (i.e. le village global) et ouverte, sans états ou frontières, où la seule force de régulation constituerait le marché. Philippe Breton (2000) soutient d'ailleurs que « le libéralisme utilise en effet massivement le thème de la communication pour sa propre survie politique tout en favorisant les mécanismes d'oubli des raisons pour lesquelles elle s'était constituée comme valeur⁷⁹⁶ ». L'ouverture est une valeur fondamentale d'Internet, partagé autant par les courants libertaires que libertariens et libéraux. En effet, elle suggère qu'il faut appliquer la logique du libre et des logiciels *open source* (i.e. au code informatique publiquement accessible et gratuit auquel tous

⁷⁹⁵ I. Schiller, « Les empires multimédias en quête de nouveaux marchés Reléguer le bien public sur les bas-côtés par Herbert », *Le Monde Diplomatique*, mars 1994

⁷⁹⁶ Philippe Breton, *L'utopie de la communication*, Paris, La Découverte/poche, Paris, 1997, 2004, p. 119.

peuvent contribuer) à tout, de la politique à la philanthropie. La société ouverte rencontre à bien des égards les valeurs politiques libérales.

1.2.4. Internet et les nouvelles technologies

À partir du milieu du début des années 1990, le réseau Internet – développé sur l'architecture du réseau militaire ARPANET – s'affirme comme un nouvel outil de travail et d'échange qui réactive plus que jamais le discours communicationnel basé sur une intense valorisation de l'information. Internet repose sur une vision commune d'une société mondiale de l'information et incarne l'idéal de la nouvelle économie créative qui s'organise entre autres autour des techniques servant à créer, traiter, conserver, transporter l'information et le savoir (e.g. Google), puis d'en tirer des revenus. Dans cette perspective, Internet constitue le réseau d'un monde en perpétuelle interaction où l'information est la valeur économique suprême. Ce réseau incarne aussi remarquablement le refus d'une structure de représentation instituée; il n'a pas de système centralisé, de structure de direction et des lignes d'autorité claires. Internet est un réseau de communication qui valorise la libre circulation des savoirs et le refus de la loi, il incarne un monde libéral libertaire sans frontières, où la décentralisation s'impose sur la centralisation, où les réseaux sont supérieurs aux hiérarchies; un village global autorégulé qui échappe aux lois nationales et mêmes internationales. La théorie de Malcolm Gladwell explique que l'univers des nouvelles technologies est hostile à l'idée d'institutionnalisation et de centralisme. À cet égard, les médias sociaux sont à l'opposé des hiérarchies dans leur structure et leur caractère. En effet, contrairement aux hiérarchies, avec leurs règles et procédures, les réseaux ne sont pas contrôlés par une autorité centrale unique. Les décisions sont prises par consensus, et les liens

qui unissent les gens du groupe sont lâches. Cette structure rend les réseaux extrêmement résistants et adaptables pour des situations à faibles risques⁷⁹⁷. Internet incarne l'idée d'une société civile pensée comme un réseau d'acteurs où le social se construit dans la pure interaction. L'organisation des réseaux sociaux, poursuit Gladwell, favorise les liens faibles qui nous donnent accès à l'information :

*It shifts our energies from organizations that promote strategic and disciplined activity and toward those which promote resilience and adaptability. It makes it easier for activists to express themselves, and harder for that expression to have any impact. The instruments of social media are well suited to making the existing social order more efficient*⁷⁹⁸.

Dans *Le culte d'Internet*, Philippe Breton explique qu'une des valeurs fondamentales d'Internet est son idéal de transparence hérité des théories communicationnelles. On peut ainsi analyser le réseau social Facebook comme un outil de dévoilement de soi, de sa vie privée, et donc de transparence. En publiant au quotidien du contenu et des informations personnelles, on révèle publiquement une grande partie de nous-mêmes qui était auparavant cachée. Les gens s'exposent certes, cependant il faut souligner que cette exposition est choisie, et donc positive. Ainsi, c'est par cette dernière que l'on construit sa personnalité numérique sous le regard des autres utilisateurs. On parle ainsi dorénavant de « sous-veillance » pour qualifier la surveillance interpersonnelle à laquelle chacun s'adonne sur les réseaux sociaux, c'est-à-dire une surveillance par le bas de leurs concitoyens, de manière participative. Le projet Google Street View qui consiste à

⁷⁹⁷ Michael Gladwell, « Small change, Why the revolution will not be tweeted », *The New Yorker*, 4 octobre 2010

⁷⁹⁸ Ibid.

photographier la surface de la planète en un panorama complet, rendant quant à lui transparent le monde entier désormais exposé dans son ensemble aux yeux de tous. Le web est par nature indiscret, il veut tout savoir de ses usagers et collecte en permanence des données sur ces derniers : rien que sur le site de *The Atlantic* – un simple site d'information – plus de 48 outils de suivi sont en action chaque mois afin de recueillir des données d'utilisateurs qui le fréquentent (e.g. 146 sur le New York Times, plus de 200 sur le Drudge Report ou le Huffington Post, etc.)⁷⁹⁹. La transparence sous-jacente au développement d'Internet, c'est potentiellement à la fois la possibilité de tout voir et donc de tout contrôler.

En somme, la communication et l'échange d'information sont le noyau dur d'une représentation globale du réel. Cette représentation fondamentale produirait par le fait même une nouvelle représentation de l'homme : un être humain pensé comme un « être informationnel » dédié à la circulation de l'information, toujours en relation et tourné vers l'extérieur, un nœud d'information virtuellement traversé de toute part, une pièce d'un grand réseau planétaire où l'on serait tous connectés, liés de façon dynamique et réciproque.

1.3. Les transformations du néo-management

Dans le but d'exposer la nature du néo-management et d'en faire ressortir les points saillants de sa transformation, il convient de procéder d'abord

⁷⁹⁹ La vie privée en contexte ou la vertu de la réciprocité

brièvement à une revue de certains éléments théoriques clés abordés précédemment. En effet, nous avons présenté dans la partie précédente la façon dont la critique des années 68 avait mis au jour une profonde crise du travail forçant les entreprises à se transformer en prenant acte des griefs qui leur étaient faits. Dans cette perspective, nous avons vu avec Boltanski et Chiapello qu'émerge, au cours des années 1970, une nouvelle idéologie managériale qui met l'accent sur l'autonomie individuelle, l'innovation, la création, l'expression des potentialités individuelles, le changement permanent, la liberté, le modèle d'association éphémère par projet, l'ouverture, le partage des idées, l'hybridation des connaissances et plus largement la créativité. Ce nouvel âge du management fait de la créativité et de l'implication personnelle des ressorts essentiels de la coopération et de la production sur les lieux de travail, tandis que ces nouveaux principes de l'organisation du travail paraissent répondre aux vœux de la critique artiste qui demandait plus d'autonomie individuelle, de flexibilité dans le travail et de richesse dans les tâches.

L'entreprise post-fordiste et post-68 a évolué en responsabilisant les travailleurs dans le processus productif et en mettant en place des architectures organisationnelles plus souples et plus éclatées. La valorisation de l'autonomie dans l'organisation du travail se manifeste dans les nouveaux modes de gestion des ressources humaines, gestions portant davantage sur l'individu : autogestion du temps de travail, travail par projet, formes encadrées d'autogestion, horaires flexibles, télétravail, etc. Cet accroissement de l'autonomie apparaît rapidement comme un levier de développement individuel et de productivité pour l'organisation, puisque celle-ci contribue à développer la motivation, l'engagement et la réalisation des objectifs de manière efficiente. L'entreprise évolue aussi en tentant de raccourcir les

échelons hiérarchiques : organisation par projet, travail en équipe autour de projets éphémères et temporaires. Le principe de flexibilité du travail, tant au niveau de la production que de l'organisation, a été généralisé. Il répondait à une revendication des mouvements ouvriers et notamment ceux qui avaient les postes les plus élevés dans la hiérarchie comme les cadres qui désiraient travailler de manière plus souple, à la carte, afin de mieux concilier horaire de travail et vie personnelle. La flexibilisation permet aussi, au niveau de la production, de produire dans l'urgence, juste à temps et sur mesure pour chaque client.

L'organisation flexible propose de nouvelles façons de travailler, en séquences de production qui peuvent être variées à volonté. Les ouvriers ne sont plus destinés à une fonction fixe, mais orientent leur travail en fonctions de tâches précises qui peuvent être appliquées à diverses fonctions de façon polyvalente. Parallèlement, les emplois « atypiques » (e.g. à court terme, intérimaires, à contrats courts, sur postes changeant, etc.) se multiplient. Le travail temporaire représente d'ailleurs le secteur de main-d'œuvre qui croît le plus aux États-Unis. Le travail organisé autour de la chaîne de commandement pyramidale où l'on fait son travail et où on est récompensé en tant que titulaire d'un poste laisse la place à un travail à la tâche (*Task labour*) qui valorise la réactivité du travailleur et non plus le devoir. Pour Philippe Askenazy (2002), les nouveaux objectifs de l'organisation du travail sont à ce sujet définis en ces mots :

[...] l'adaptabilité à la demande, la réactivité, la qualité et surtout l'optimisation du processus productif, notamment à travers l'utilisation de toutes les compétences humaines. Ces objectifs se traduisent par une polyvalence accrue des salariés et une

délégation de responsabilité aux niveaux hiérarchiques inférieurs⁸⁰⁰.

1.3.1. Produire, s'informer, se former, se transformer

Pour faire suite aux propos précédents et s'inscrire dans la logique de néo-management, le travailleur contemporain doit désormais répondre à plusieurs injonctions qui rendent la définition de son travail toujours plus complexe : il doit produire, s'informer, se former, se transformer. À l'évidence, l'autonomisation des conditions de travail augmente parallèlement les responsabilités et la charge psychologique qui repose sur l'individu. En contrepartie, cette responsabilisation et cette autonomisation de l'individu nécessitent un engagement complet du travailleur, une adaptabilité toujours renouvelée, ainsi qu'une mobilité accrue. Le néo-travailleur doit savoir évoluer dans le changement permanent, la mobilité, bref il doit s'adapter aux situations et savoir se réinventer. L'autonomie impose aux organisations de mieux s'auto-organiser, mais surtout aux individus, en plus de cela, de prendre en charge davantage de responsabilités, de s'impliquer autrement et de s'engager dans le travail. L'employeur s'attend aujourd'hui à ce que tous ses employés déploient une certaine forme d'indépendance et de proactivité, cela peu importe leurs fonctions dans l'organisation. Comme le dit si bien René L'Écuyer (1994), professeur au Département de psychologie de l'Université de Sherbrooke :

La multiplicité des nouvelles expériences et des responsabilités adultes, de même que la grande diversité des nouveaux rôles

⁸⁰⁰ Philippe Askenazy, *La croissance moderne organisations innovantes du travail*, Paris, Économica, 2002.

importants et complexes de la vie adulte, obligent à une capacité d'intégrer différentes images de soi et à d'incessantes adaptations aux diverses réalités et à l'environnement social. [...] Toutes ces expériences dont la personne doit dorénavant assumer l'entière responsabilité constituent une source constante de nouvelles perceptions – plus ou moins consistantes ou conflictuelles – qu'il faut intégrer et situer dans l'organisation déjà bien structurée du concept de soi⁸⁰¹.

D'autre part, l'autonomie dépend en grande partie des compétences individuelles. Par conséquent, exiger une autonomie chez un individu dont les compétences ne sont pas complètes peut devenir un facteur de stress important. En réponse à cet accroissement de l'espace de responsabilité des employés, qui deviennent progressivement des « ressources » ou du « capital humain », on observe depuis les années 60 déjà une popularité croissante des pratiques de développement personnel, notamment à travers la littérature managériale, les colloques, les conférences et la formation continue, dite aussi formation professionnelle, et ce tout au long de la vie. Ces pratiques visent à permettre à l'individu de mieux comprendre son mode de fonctionnement émotionnel, cognitif et intellectuel, dans le but d'acquérir un rapport à soi-même, à autrui et à son travail, à la fois plus harmonieux et davantage performant. Ces formations transmettent des compétences devant permettre au travailleur de mieux s'adapter, puis d'améliorer son niveau de flexibilité et d'autonomie, plutôt que des qualifications rigides et définies précisément selon un poste de travail ou un métier particulier.

⁸⁰¹ Gaëtane Chapelle, *Façonner sa vie : entre désir et contraintes sociales*, Sciences-humaines, Hors-série N° 40, Mai 2003.

1.3.2. Le travail expressif : le monde de l'art comme modèle du nouveau management

Le nouveau type de travail promu par le néo-management est proche d'un travail « expressif » : il s'articule autour des valeurs d'engagement personnel, d'accomplissement de soi, d'identification à son travail, de communication, de participation et de création. Cette notion de « travail expressif » qui émerge dans la critique artiste des années 68 s'appuie sur l'idéal marxien de l'esthétique de la production (i.e. anthropologie sensualiste du travail) réconcilié avec un impératif très rationnel de production à l'heure du capitalisme globalisé et hyperconcurrentiel – on se rappelle que l'anthropologie marxienne de la production a pour but de réconcilier *poiesis* et *praxis*. Pour Pierre-Michel Menger, spécialiste de la sociologie de l'art et des travailleurs créatifs, le travail artistique est devenu avec Marx le « modèle du travail non aliéné par lequel l'individu s'accomplit dans la plénitude de sa liberté en exprimant les forces qui font l'essence de son humanité⁸⁰² ». Ce travail est devenu un modèle des revendications salariales des années 68, puis a servi d'exemple pour les nouvelles pratiques managériales. Ces dernières se sont naturellement tournées vers le monde de l'art pour trouver des ressources et des solutions, voyant dans le mode de fonctionnement du marché du travail artistique, une forme précurseur des nouvelles valeurs du monde du travail. À cet égard, Menger souligne cette ironie de l'histoire : « les arts qui, depuis deux siècles, ont cultivé une opposition farouche à la toute-puissance du marché, apparaissent comme des précurseurs dans l'expérimentation de la flexibilité, voire de l'hyperflexibilité⁸⁰³ ». Toujours selon l'auteur, depuis les années 68, le néo-management entretient un vif

⁸⁰² Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 68.

intérêt à l'égard des activités artistiques, intérêt qui repose sur un triple motif.

Dans un premier temps, les nouvelles pratiques de management s'intéressent au contenu du travail artistique, considéré comme un travail à fort contenu créatif et inventif. La création artistique devient progressivement après les années 68, un idéal possible du travail qualifié à forte valeur ajoutée. L'art tout comme le néo-management est un secteur à forte différenciation avec une grande valorisation de l'originalité.

D'autre part, les nouvelles pratiques de management dans le monde du travail, à l'instar des pratiques artistiques, prônent fermement l'exigence d'engagement individuel dans le travail; un engagement qui passe à la fois par la compétence, l'autonomie, la responsabilité individuelle, l'initiative et la concurrence interindividuelle. Monde de l'art et monde du travail, en valorisant désormais ce type de facultés et capacités individuelles, participent à l'émergence d'une figure du professionnel qui fusionne les profils de l'artiste et du travailleur, pour en faire quelqu'un d'autonome, compétent, capable d'initiative, d'engagement et de créativité. En effet, tout comme l'artiste, le salarié moderne doit désormais être multitâche et polyvalent. Comme l'explique Richard Sennett, « les valeurs cardinales de la compétence artistique – l'imagination, le jeu, l'improvisation, l'atypie comportementale, voire l'anarchie créatrice – sont régulièrement transportées vers d'autres mondes productifs⁸⁰⁴ ». Enfin, ces nouvelles techniques sont séduites par l'organisation contractuelle du travail artistique; un travail qui se fait souvent

⁸⁰⁴ Richard Sennett, *La culture du nouveau capitalisme*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 9.

par projets ou contrats, seul ou dans des équipes éphémères construites autour d'un projet spécifique.

1.3.3. L'artiste : un idéal du travailleur moderne

Dans ce nouveau modèle précédemment esquissé, l'artiste s'affirme peu à peu comme l'idéal du travailleur et la créativité comme la nouvelle clé de la productivité, remplaçant le terme d'efficacité devenu trop fonctionnaliste. Toujours selon Pierre-Michel Menger :

[L'art est] de plus en plus revendiqué comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme. Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur. [...] Le temps n'est plus aux représentations héritées du XIX^e siècle, qui opposaient l'idéalisme sacrificiel de l'artiste et le matérialisme calculateur du travail, ou encore la figure du créateur, original, provocateur et insoumis, et celle du bourgeois soucieux de la stabilité des normes et des arrangements sociaux. Dans les représentations actuelles, l'artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur du futur, avec la figure du professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles⁸⁰⁵.

⁸⁰⁵ Pierre-Michel Menger, *op cit.*, p. 9.

En effet, l'artiste incarne le paradigme du travail libre, de l'autonomie, de la subjectivité créatrice, de l'esprit d'initiative et de la polyvalence dans une économie qui valorise l'originalité, la mise en valeur des compétences individuelles et la responsabilisation. Pour Richard Sennett (2006), l'artiste correspond en plusieurs points au moi idéalisé de la nouvelle économie : il est autonome, adaptable, créateur, inventif et « ne cesse d'acquérir de nouvelles compétences, de changer sa base de connaissance. [il] se dérobe à toute dépendance; ne s'accroche pas à d'autres⁸⁰⁶ ». Cette indépendance explique Sennett, n'est pas une absence de connexion ou de lien social, car « dans le monde des nouvelles affaires, ceux qui prospèrent ont besoin d'un réseau serré de contacts sociaux⁸⁰⁷ », elle est plutôt à comprendre comme une indifférence du travailleur qualifié envers ses employeurs ou clients. L'idéal du nouveau travailleur est ainsi un travailleur autonome qui se considère comme une denrée rare et demandée sur le marché du travail. Ce qui était au départ un idéal libertaire d'émancipation de soi vis-à-vis des structures hiérarchiques et traditionnelles (e.g. autonomie, épanouissement, connaissance de soi) est devenu avec le temps, et sous l'effet accélérateur du capitalisme, un idéal de performance à partir duquel on juge de la compétence et de la viabilité du travailleur sur le marché du travail. L'artiste est pour Menger un modèle de flexibilité dans le travail, très souvent travailleur autonome ou *freelance*, il privilégie des formes de travail intermittentes et ponctuelles de type projets. Cette flexibilité du travail impose un haut degré d'incertitude, ce qui contribue paradoxalement au prestige social des métiers artistiques. La prise de risque est encouragée par la possibilité de gains très élevés, ainsi que par la gratification psychologique et sociale qui découle du succès. Le néo-management et le néocapitalisme valorisent ces métiers atypiques, innovants, épanouissants et enrichissants –

⁸⁰⁶ Richard Sennett, *La culture du nouveau capitalisme*, op. cit., p. 43-44.

⁸⁰⁷ Ibid.

des métiers qui allient prise de risque, investissement et épanouissement personnels, autonomie, et bien sûr inévitablement l'intensification du travail. Ayant compris toutes les subtilités du networking ou travail en réseau, il a la capacité de résoudre les problèmes dans une organisation où le contenu change constamment. Il dispose aussi d'un talent social pour bien travailler avec des équipes éphémères sur des projets à court terme. Sa formule d'or se résume à « *je peux travailler avec n'importe qui.* »

1.3.4. L'individu-entreprise et le « personal branding »

Foucault a montré que l'idéologie néolibérale soutenait la double idée de la théorie du capital humain et de la généralisation de la forme «entreprise». En ce sens, cette généralisation s'exprime dans des politiques économiques qui tentent d'imposer un virage économique du champ social tout entier, y compris les individus :

Premièrement, la généralisation de la forme économique du marché, au-delà même des échanges monétaires, dans le néolibéralisme américain fonctionne comme principe d'intelligibilité, principe de déchiffrement des rapports sociaux et des comportements individuels. Ce qui veut dire que l'analyse en termes d'économie de marché, en termes, autrement dit, d'offre et de demande, va servir de schéma que l'on peut appliquer à des domaines non économiques. Et grâce à ce schéma d'analyse, cette grille d'intelligibilité, on va pouvoir faire apparaître dans des processus non économiques, dans des relations non économiques, dans des comportements non économiques, un certain nombre de relations intelligibles qui ne seraient pas apparues comme cela – une sorte d'analyse économiste du non-économique⁸⁰⁸.

⁸⁰⁸ Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, op. cit., p. 249.

Les sociologues contemporains ont aussi abondamment disserté sur cette « économiisation » du champ social en montrant qu'au cours des deux dernières décennies, de l'injonction à l'action à devenir « *entrepreneur de soi-même* », est devenu un leitmotiv de la nouvelle économie, du cours managérial, mais aussi du grand public.

Dans *Le culte de la performance* par exemple, Alain Ehrenberg observe la promotion de l'entrepreneuriat et l'institution d'un « culte de la performance ». L'individu contemporain se construit ainsi en référence à des idéaux marqués par la mobilité, l'énergie, la performance, l'épanouissement personnel et l'initiative individuelle. Pour ce dernier, le modèle de l'individu nucléaire qui définit encore l'individu d'après-guerre s'efface au profit du modèle d'un individu en devenir (i.e. un *work in progress*) aux identités successives, plurielles et flexibles et qui doit s'inventer, se réaliser. Cette invention de soi devient quasiment un impératif social sous la plume d'auteurs provenant de disciplines en apparence aussi éloignées les unes des autres que le management, la psychologie et l'art. Ainsi, le consultant en management austro-américain Peter Drucker écrit dans la *Harvard Business Review* :

Nous vivons un âge d'opportunités sans précédent : si vous avez l'ambition et l'intelligence, vous pouvez monter au sommet du métier que vous avez choisi quel que soit votre point de départ. Mais avec cette opportunité vient la responsabilité. Les entreprises, aujourd'hui, ne gèrent plus les carrières de leurs employés; les travailleurs du savoir doivent effectivement devenir leur propre PDG. C'est à vous de vous tailler une place, de savoir quand il est temps de changer de trajectoire, et de rester engagé et

productif pendant une vie de travail qui dure une cinquantaine d'années⁸⁰⁹.

La place croissante prise par la notion d'autonomie et la prépondérance des notions de créativité identitaire et d'invention de soi sont particulièrement évidentes dans le monde du travail. Être un travailleur aujourd'hui, ce n'est plus simplement accomplir des tâches dans un processus productif, c'est aussi développer ses compétences, travailler l'image de soi et la soutenir dans un espace concurrentiel. Cette nouvelle réalité du monde du travail est particulièrement mise en évidence par les concepts de *personal branding* (i.e. marketing personnel) et d'*ego casting* issus du monde du marketing et de la culture web. Ce concept a fait son apparition dans la littérature de marketing au début des années 1980, avec le livre de Al Ries et Jack Trout intitulé *Positioning : The Battle for Your Mind*. Dans cet ouvrage considéré comme un classique des sciences du marketing, les deux auteurs préconisent différents procédés pour positionner idéalement un produit ou une compagnie sur le marché américain et mondial. Au chapitre *Positioning Yourself and Your Career*⁸¹⁰, les auteurs avancent que le positionnement peut aussi être utilisé pour promouvoir des personnes, et non plus seulement des produits ou des compagnies. Afin de réussir ce positionnement efficacement les travailleurs doivent avoir la bonne attitude mentale et devenir des « *outside-in thinker* » au lieu d'« *inside-out thinker* ». Ils doivent penser en dehors de la boîte et toujours plus loin, ce qui nécessite imagination, courage et force de caractère. Quinze ans plus tard, l'expert en management Tom Peters consacre l'expression *personal branding* avec son article *The Brand Called You*⁸¹¹ publié dans le magazine *Fast Company*. Il y

⁸⁰⁹ Peter F. Drucker, *Managing Oneself*, Village Mondial, 2006.

⁸¹⁰ Al Ries et Jack Trout, *Positioning: The Battle for Your Mind*, New York, McGraw-Hill, 1986.

⁸¹¹ Tom Peters, « The Brand Called You », *Fast Company*, 31 août 1997.

analyse l'évolution des carrières aux États-Unis, plus particulièrement chez les hauts revenus, pour en arriver à la conclusion qu'à l'âge de l'individualisme, les employés doivent s'attarder à devenir leur propre marque.

Regardless of age, regardless of position, regardless of the business we happen to be in, all of us need to understand the importance of branding. We are CEOs of our own companies : Me Inc. To be in business today, our most important job is to be head marketer for the brand called You⁸¹².

Dans l'économie libéralisée des années 1990, les carrières sont de moins en moins stables et les emplois de plus en plus flexibles. Dans ce contexte, les travailleurs n'ont pas d'autre choix que de devenir des « agents libres » (*free agent*), c'est-à-dire de véritables petites entreprises qui doivent se vendre comme telles. Selon Tom Peters, au lieu de s'engager dans une entreprise à long terme pour y faire carrière à l'interne, les employés devraient plutôt s'attacher à développer leur propre carrière en construisant leur marque personnelle. La constitution de cette marque passerait par un effort d'imagination et une réinvention de soi permanente; deux notions qui proviennent à l'évidence du registre artistique. Cela est encore très clair quand Peters soutient que cette transformation posera les bases d'un marché du travail sans hiérarchie où tous les agents libres seront des entreprises comme les autres, se faisant valoir sur le marché du travail grâce à leur portfolio et leur spécialités; un peu comme chez les artistes visuels :

It's over. No more vertical. No more ladder. That's not the way careers work anymore. Linearity is out. A career is now a checkerboard. Or even a maze. It's full of moves that go

⁸¹² Ibid.

*sideways, forward, slide on the diagonal, even go backward when that makes sense. (It often does.) A career is a portfolio of projects that teach you new skills, gain you new expertise, develop new capabilities, grow your colleague set, and constantly reinvent you as a brand*⁸¹³.

Suivant cette idée, le critique littéraire américain et professeur de littérature anglaise à Yale, William Deresiewicz, soutient d'ailleurs lui aussi que l'entreprise, dans sa réduction au plus petit dénominateur commun, est devenue la forme sociale idéalisée de notre époque :

*The small business is the idealized social form of our time. [...] Autonomy, adventure, imagination: entrepreneurship comprehends all this and more for us. The characteristic art form of our age may be the business plan*⁸¹⁴.

La vision de Peters est largement utopique, car elle présuppose un monde et une économie où tous auraient équitablement la même chance de faire connaître son offre de service et ses talents individuels. Il apparaît évident que cette idée est tout à fait illusoire et ne s'applique, dans des circonstances limitées, qu'à une minorité d'acteurs au sommet de l'échelle sociale. Dans les années 2000, le terme « *personal branding* » fait florès et la littérature sur le sujet connaît un essor, parmi laquelle on peut recenser *The Personal Branding Phenomenon* (Peter Montoya et Tim Vandehey, 2002) et *The Brand Called You* (Peter Montoya et Tim Vandehey, 2003), *The Leader's Edge: Using personal branding to drive performance and profit* (Susan Hodgkinson, 2005)⁸¹⁵, *Me 2.0: Build a Powerful Brand to Achieve Career*

⁸¹³ Tom Peters, « The Brand Called You », *Fast Company*, 31 août 1997.

⁸¹⁴ William Deresiewicz, « Generation Sell », *New York Times*, 2 novembre 2011.

⁸¹⁵ Susan Hodgkinson, *The Leader's Edge: Using personal branding to drive performance and profit*, Lincoln, IUniverse, 2005.

Success (Dan Schawbel, 2010). Ce dernier ouvrage plus particulièrement réinterprète la théorie du branding personnel à la lumière des transformations qui ont eu lieu sur Internet, et plus spécialement l'arrivée des réseaux sociaux à partir du début des années 2000. Pour Schawbel, les gens ordinaires sont confrontés à la pression sociale d'être présents sur Internet, comme les entreprises et les célébrités, pour en quelque sorte *exister* dans le domaine public. Cette présence passe par une activité quotidienne de construction d'une identité virtuelle et par sa promotion via les réseaux sociaux. Le branding de soi suit plusieurs étapes qui font écho encore une fois aux idéaux artistiques puisqu'il s'agit selon Schawbel de découvrir en soi sa vraie passion (i.e. concept proche de la nature source), de créer à partir de ce matériau un contenu original, puis de le publiciser. La publicisation consiste à utiliser des nouveaux médias comme Google, Twitter, Facebook, Wikipédia, Instagram, LinkedIn et autres, pour faire la promotion de soi, augmenter son réseau et échanger davantage. On peut aussi parler à cet égard de « *networked individualism*⁸¹⁶ », un individualisme « connexionniste » qui s'accorde aux idéaux de communication de la critique artiste et qui s'exprime au croisement des multiples liens que l'on tisse dans un réseau en ligne et hors ligne. Le *personal branding* et l'*ego casting* sont la conséquence de plusieurs facteurs qui ont affecté le monde du travail et le processus d'individualisation des conditions. Ces concepts viennent se placer à un point de rencontre entre une logique de survalorisation de l'individu, une libéralisation du marché de l'emploi, une marchandisation des interactions et une tertiarisation de l'économie qui va désormais valoriser de plus en plus la créativité, l'intelligence, l'idée et le concept. Le travailleur autonome, l'agent libre sur le marché du travail, vit dans un monde libéralisé où il est jugé en permanence et où il doit vendre des idées pour survivre et

⁸¹⁶ Barry Wellman, « Little boxes, glocalization, and networked individualism », in Makoto Tanabe et al. (dir.), *Digital Cities II. Computational and sociological approaches*, Lecture notes in computer science, vol. 2362, Londres, Springer-Verlag, 2002.

convaincre les autres de recourir à ses services. Il doit se créer une identité adaptée au monde du travail, se mettre en scène et constamment faire son autopromotion. On pourrait voir dans ce tableau une simple marchandisation des rapports humains et des rapports de travail, néanmoins on constate que ces concepts de marketing reposent également sur des valeurs telles que l'authenticité, qui a traditionnellement été associée par la critique artiste à la contestation de la société moderne et capitaliste. En effet, il s'agit d'être soi-même pour pouvoir inspirer la confiance de ses futurs partenaires d'affaires et l'image que l'on renvoie doit refléter une certaine vérité intérieure.

Le *personal branding* rejoint le concept d'*ego casting* qui désigne depuis quelques années la présentation de soi sur Internet. Ce terme inventé par l'auteure Christine Rosen (2005) dans un article intitulé « *The Age of Ego Casting*⁸¹⁷ » désigne les techniques pour produire son image et la mettre en scène sur Internet et les réseaux sociaux. Il renvoie plus largement aux pratiques des individus qui partagent tous les petits moments plus ou moins intéressants de leur vie avec qui veut bien les lire sur les réseaux sociaux. L'*ego casting* est une manière de s'afficher, de se raconter, de façonner son image et de rechercher la reconnaissance et le rayonnement personnel sur les réseaux sociaux. Avec les blogues, les podcasts, Twitter, Facebook et Youtube, les contenus générés par les utilisateurs occupent désormais une place prépondérante dans l'écosystème médiatique. Les concepts de *personal branding* et d'*ego casting* témoignent de la forte concurrence qui sévit désormais dans le monde du travail, concurrence qui est paradoxalement une des conséquences, involontaires, de la libéralisation des tâches voulues par la critique artiste. On a vu précédemment que les nouvelles méthodes de

⁸¹⁷ Christine Rosen, "The Age of Egocasting," *The New Atlantis*, Number 7, Fall 2004/Winter 2005, pp. 51-72.

management valorisaient désormais un nouveau type de travail davantage flexible et un nouveau type de travailleur plus autonome, libre et responsable. Ce phénomène a en contrepartie toutefois non seulement augmenté les charges pesant sur les travailleurs, mais significativement accéléré le niveau de compétition intra-entreprise et intra-individuelle. Conséquemment, la libéralisation du marché a eu pour effet pervers de généraliser le sentiment d'insécurité au travail, une anxiété chez les employés qui ont de plus en plus peur de ne pas être à la hauteur.

1.3.5. De nouvelles inégalités?

La valorisation d'un travail « expressif » marque une transition entre une activité perçue (et critiquée) comme activité marchande, et une activité pensée (et valorisée) en termes de liberté créatrice. Cela signifie désormais que l'art et la création sont conjointement devenus des modèles d'innovation au moment où l'artiste s'est affirmé en tant qu'idéal du nouveau travailleur. Le succès du nouveau projet managérial réside dans le fait qu'il permet de réconcilier les objectifs individuels, d'augmenter son bien-être, aux objectifs organisationnels, soit d'être davantage efficace. Même si ce travail semble à certains égards – et pour un segment seulement des travailleurs – rejoindre l'idéal du travail expressif marxien, cela ne signifie surtout pas la fin des rapports d'exploitation. Devant les nouvelles réalités du travail, Marx se poserait sûrement la question à savoir si le travail expressif n'est pas – au-delà du symptôme du développement de la norme d'autonomie et de la valorisation de la création – un « système idéologique de justification de nouvelles formes d'exploitation⁸¹⁸ ». La complexité de cette question

⁸¹⁸ Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 23.

mériterait qu'on y consacre un tout autre débat dans son entièreté, toutefois on peut se permettre d'émettre quelques hypothèses afin d'ouvrir sur de futures pistes de recherche. Ainsi, sous couvert d'autonomie, de création et d'expressivité du travailleur, on peut se s'interroger sur le pourquoi des exigences de concurrence et de productivité envers le nouveau travailleur. En effet, la valorisation de l'autonomie et de la créativité implique qu'on se voue totalement à son travail et à son entreprise de la même façon dont on se vouait autrefois à son art et à son œuvre. Le monde des communications est à cet égard exemplaire de ces nouveaux rapports au travail : les agences de publicité proposent souvent des environnements qui semblent abattre les signes de hiérarchie (e.g. tout le monde travaille sur le même plancher dans espace ouvert), qui encouragent la création, les relations interpersonnelles, l'ambiance de travail, etc. Cette « ambiance de travail », signe de liberté, a toutefois un coût pour l'employé qui multiplie souvent les heures supplémentaires. Il est intéressant de noter que la hiérarchie n'a pas besoin d'user de contrainte pour forcer l'employé à travailler plus que ce que le stipule son contrat de travail, c'est l'esprit du travail expressif ou créatif qui fournit aux travailleurs en agence des raisons individuelles et des justifications collectives pour adhérer à son projet. Comme le souligne le professeur en *urban studies* et inventeur du concept de « classe créative » Richard Florida (2002), les individus créatifs ne font plus la différence entre le travail et les loisirs, entre l'effort et la détente, le bureau et la maison puisque leur travail est investi de création et de création de soi – il est devenu leur œuvre. Le dévouement des employés dans les entreprises de nouvelles technologies comme Apple ou dans le secteur de la publicité qui fonctionnent à la maxime « quand on aime ce que l'on fait, on ne travaille jamais vraiment » nous laisse penser qu'être créatif aujourd'hui, c'est aussi être ultra-productif, même si c'est de biens immatériels. D'autre part, le refus de l'aliénation du travail se transforme en exigence d'avoir un travail

épanouissant, qui mérite qu'on lui consacre dix à douze heures par jour. David Brooks, journaliste au *New York Times*, écrit à ce sujet que « le travail devient donc une vocation, un métier. Et ce qui est étrange, c'est que dès que les employés se mettent à penser comme des artistes et des militants, ils travaillent en fait plus dur pour l'entreprise⁸¹⁹ ». Dans ce contexte, la nouvelle valeur pour les entreprises est le capital humain, c'est-à-dire les différentes ressources apportées par le travailleur, tel que savoir, savoir-faire et savoir-être, créativité, leadership... Pour un travailleur qui se perçoit de plus en plus comme le cœur stratégique de l'entreprise, il faut désormais développer son capital pour séduire les employeurs. L'autonomisation implique nécessairement une généralisation de la concurrence individuelle et de l'élitisme qui se voient érigés en principes de base du nouveau management. En effet, c'est désormais le degré de rareté du talent du travailleur comme de l'artiste (et de ses œuvres) qui fait son prestige (et son salaire). Dans le monde des arts comme dans celui des sports, les inégalités sont partout et paradoxalement socialement acceptées, ce qui aboutit, selon Menger, à l'apologie la plus étonnante de la concurrence interindividuelle. Le monde artistique est devenu le modèle de l'individualisme et du risque où les travailleurs disposant du plus de ressources et de compétences peuvent négocier leurs services sur le marché du travail. Toutefois, tous les travailleurs ne disposent pas des mêmes ressources, de la même « créativité », ni de la même qualification. La nouvelle économie créative tend à rendre plus productifs les travailleurs qualifiés et dévalorise de l'autre côté le travail de ceux qui le sont moins. Pour ces derniers, l'économie du savoir les condamnent aux emplois manufacturiers moins bien rémunérés et déconsidérés socialement.

⁸¹⁹ David Brooks, *op. cit.*, p. 148.

CHAPITRE II :

LA CONSOMMATION EXPÉRIENTIELLE

Le passage d'une société industrielle à une société postindustrielle annonce aussi la transition entre une société de production et une société de consommation, une culture de la nécessité et une culture du désir. Si c'est bien dans la première moitié du XX^e siècle que se met en branle le phénomène de la consommation de masse (e.g. les premiers logements pavillonnaires font leur apparition, aussi les premiers appareils électroménagers), celle-ci se généralise durant les Trente Glorieuses. Entre les années 1950 et 1980, la consommation se reporte sur des besoins secondaires (e.g. électroménagers, généralisation de l'accès à l'automobile) et sur des « produits » culturels. On observe ainsi un processus de marchandisation de la culture tant populaire que sous-culturelle ou contre-culturelle (i.e. les cultures jeunes). Il est important de rappeler ici que jusqu'au XIX^e siècle, la consommation est considérée comme un acte péjoratif. Le terme de consommation tire d'ailleurs son origine du terme « *consumption* » (épuisement) qui est aussi le nom courant de la tuberculose. Aux États-Unis comme en Europe, la bourgeoisie guide encore ses conduites sur ce que Max Weber a défini comme l'éthique protestante : une apologie des vieilles valeurs ascétiques du sacrifice, du travail intensif, et de la sublimation du plaisir et des émotions. Le XX^e siècle, notamment avec l'avènement de la publicité, voit le renversement complet de ce modèle. Cela dit, même si la consommation de masse se développe déjà dans la première moitié du siècle, c'est après la Seconde Guerre mondiale, avec la période de

croissance que connaît alors le monde occidental, qu'elle se généralise à tous les ménages ou presque. À partir des années 1960, la structure des économies bascule vers les services et la consommation se diversifie. En ce qui concerne les biens matériels, on observe une démultiplication à la fois par la diversification et par un renouvellement permanent. Il en résulte une « surabondance du choix », image à laquelle correspond celle d'un consommateur saturé de produits et désorienté par l'immensité du choix qui se présente à lui. Ce dernier offre aussi souvent l'image de l'acheteur compulsif qui se perd dans ce que l'on nomme désormais le consumérisme. On a lu que pour plusieurs auteurs provenant d'horizons politiques et idéologiques différents comme Joseph Heath, Andrew Potter, Daniel Bell, Gilles Lipovetsky ou encore Mike Featherstone, la doctrine contre-culturelle – et avec elle la valorisation de l'individualisme hédoniste et consommateur – serait le principal moteur du capitalisme de consommation. La logique économique obéirait désormais au même idéal de renouvellement que soutenaient en leur temps les avant-gardes culturels. Artistes rebelles d'autrefois et entrepreneurs d'aujourd'hui partageraient ainsi la même obsession pour la nouveauté. Joseph Heath et Andrew Potter (2005) en ont fait la thèse de leur essai *Révolte consommée* ; pour ces derniers par exemple « il n'y a jamais eu de tension entre les idées contre-culturelles qui ont inspiré la rébellion des années 1968 et les exigences idéologiques du système capitaliste⁸²⁰ ». Heath et Potter soutiennent que la révolution contre-culturelle a accéléré le capitalisme de consommation, notamment parce que les idéaux de cette critique rejoignent à bien des égards ceux du capitalisme : logique du renouvellement permanent, individualisme et hédonisme qui poussent à la satisfaction immédiate des besoins, institutionnalisation de l'envie, etc. Selon Lipovetsky, la fragilisation des liens interpersonnels favoriserait la consommation qui fonctionnerait désormais comme un

⁸²⁰ Joseph Heath et Andrew Potter, *op. cit.*, p. 18.

remède, un palliatif ou encore un refuge contre la solitude. « Plus les liens sociaux et interindividuels deviennent fragiles et frustrants, et plus triomphe le consumérisme comme refuge, évasion, petite “aventure” palliant la solitude et les doutes sur soi⁸²¹ ».

Pour Daniel Bell, le consumérisme serait une conséquence négative de la dérégulation des liens sociaux et de la disparition de l'encadrement fourni par les institutions traditionnelles. Pour ce dernier, l'hédonisme, « est devenu la justification culturelle, sinon morale du capitalisme. Et la mentalité libérale qui prévaut aujourd'hui prend pour idéal culturel le mouvement moderniste dont la ligne idéologique conduit à la recherche de l'impulsion comme mode de conduite⁸²². » Critique artiste et logique consumériste auraient en commun une même valorisation de l'individu, de son bien-être, de son style de vie, bref de sa vie vécue désormais comme une expérience.

Dans les années 1960, Jean Baudrillard affirmait que la consommation s'était détachée d'une conception utilitariste, basée sur la valeur d'usage pour devenir une activité de production de significations et un champ d'échange symbolique. Ainsi, les consommateurs ne consommaient plus des produits en tant que tels, mais plutôt le sens et la signification associés à ces produits, soit des images et des signes sujets à interprétations diverses selon les contextes culturels, et qui donneraient lieu à la construction d'une identité matérielle et expérientielle, bref symbolique. Cette intuition qui s'avèrera exacte avec le temps assurera le succès de l'auteur notamment chez les élites du marketing et de la publicité. Dans la nouvelle économie, la communication autour du

⁸²¹ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *La culture-monde réponse à une société désorientée*, Paris, O. Jacob, 2008, p. 61

⁸²² Daniel Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, op. cit., p. 32.

produit occupe une part bien plus importante et les sommes consacrées au marketing atteignent et dépassent celles consacrées à la production. Il n'est pas rare aujourd'hui de voir des budgets de communication dépasser largement ceux de production de l'offre. En effet, très souvent, les entreprises investissent des quantités phénoménales de temps et d'argent dans la construction d'une « image de marque », puis dans le maintien et le développement de ce capital de marque dans le temps, de manière à donner à la marque une personnalité attractive, « authentique », qui génère de l'intérêt positif envers l'offre. En ce sens, l'image de marque doit interpeler un univers de valeurs, de sens, de symboles, de styles de vie (*lifestyle*) – voire d'émotions – en résonnant avec force et cohérence dans l'esprit du consommateur par l'entremise de la somme de l'identité de marque et ses messages, afin d'élever la consommation à un acte quasi existentiel plutôt que strictement fonctionnel. *Be yourself* (Calvin Klein), *Deviens ce que tu es* (Lacoste), *Just do it* (Nike), et *Be original* (Levis), sont autant de slogans se rattachant à des identités d'entreprises construites grâce au travail de mythologisation de la publicité. Les marques en partenariat avec les agences de communication et de publicité construisent et racontent des « histoires de marques » (*storytelling*), elles créent un imaginaire qui fonctionne pour le consommateur comme univers esthétique et moral avec ses codes, son sens, ses valeurs – un univers qui doit susciter l'engagement émotionnel et financier. En renvoyant à un « imaginaire de la marque », une « histoire », les marques vendent des supports à l'identité et offrent au consommateur une image de soi désirable : *nous sommes ce que nous consommons*, dit désormais le dicton populaire. Comme l'explique le directeur de la multinationale Coca-Cola, Muhtar Kent :

*Consumers no longer vote for a product or buy a product because it tastes good. That is not enough any more. They want to essentially believe in the character of the company. They want to associate themselves with the character of the company*⁸²³.

À cet égard, il n'est pas rare de voir des sous-cultures ou des groupes culturels se rassembler autour de marques communes, comme le mouvement skinhead, par exemple, avec la marque Lonsdale ou Doc Martens. Les marques remplacent ainsi efficacement les anciens dispositifs collectifs de définition sociale en conférant aux individus des repères, un sentiment d'appartenance et des éléments de définition de soi. Les concepteurs des communications officielles du secteur public eux-mêmes en tiennent compte, par exemple lorsqu'il est question de s'adresser aux jeunes :

Les marques sont des arguments importants lors du choix d'un produit ou d'un service; par exemple, l'achat de vêtements griffés leur permet de s'identifier à un groupe en particulier ou de définir leur personnalité à l'aide des "valeurs" communiquées par une marque⁸²⁴.

Pour Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, « il est clair aujourd'hui que les marques contribuent à l'édification d'une culture, cela tant au niveau socio-anthropologique qu'au niveau esthétique. Elles sont devenues un instrument d'artialisation du monde⁸²⁵ ». Tous les biens et services, explique en ce sens Alain Kerlan, « sont touchés par un processus de stylisation; une socialité fondée sur le partage des goûts et des émotions se développe; la culture

⁸²³ Data sourced from Daily Telegraph; additional content by Warc staff, 8 August 2012

⁸²⁴ « Audit et guide pratique de communication marketing pour les institutions muséales qui présentent de l'art contemporain: les 15-25 ans, clientèle de demain en art contemporain », en ligne : <http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/ssim-guide-15-25-art-contemporain.pdf>

⁸²⁵ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *La culture-monde réponse a une société désorientée*, Paris, O. Jacob, 2008, p. 109.

artistique ne constitue plus un monde à part, l'opposition culture savante/culture populaire tendrait à s'effacer⁸²⁶ ». La consommation est toujours échange de capital certes, cependant elle est de plus en plus expérience de soi, construction d'expériences sensibles. La consommation expérientielle fait la part belle aux valeurs hédonistes et à la subjectivité de l'individu, un individu imaginé comme un consommateur d'émotion, de sensation, de *lifestyle* ou encore d'expériences. Les marques, explique Christian Salmon, sont désormais les vecteurs d'un univers, elles vendent un imaginaire puissant et « ouvrent la voie à un récit fictif, un monde scénarisé et développé par les agences de marketing expérientiel », dont l'ambition n'est plus de répondre à des besoins ni même de les créer, mais de faire converger des désirs divers, des « visions du monde⁸²⁷ ». Pour Salmon, « on attribue aux marques les pouvoirs qu'on cherchait jadis dans les mythes ou la drogue : passer la limite, faire l'expérience d'un soi sans pesanteur, voler, planer; c'était hier Icare ou le LSD, c'est aujourd'hui Nike ou Adidas⁸²⁸ ». En 2008, l'intuition de Baudrillard a trouvé un nouvel écho dans les théories de marketing avec une présentation effectuée par Christopher Graves, président de la division Asie-Pacifique du service des relations publiques de l'agence de publicité Ogilvy. Ce dernier explique les transformations du monde du marketing et de la consommation par une transition de la théorie des Quatre P (i.e. produit, prix, promotion, place), élaborée en 1960 par le professeur en marketing Jerome McCarthy⁸²⁹, à celle des Quatre E⁸³⁰ :

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁸²⁷ Christian Salmon, *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Découverte, 2007, p. 42.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁸²⁹ Jerome E. McCarthy, *Basic Marketing. A Managerial Approach*. Homewood, IL, 1960, Richard D. Irwin.

⁸³⁰ Tom Beall, Social Marketing, En ligne : <http://www.ogilvypr.com/en/practices/social-marketing>

1. ***From Produce to Experience*** (du produit à l'expérience) : Si auparavant toute la stratégie marketing concernait le produit (fonction, usage, emballage, etc.), il faut désormais aussi soigner l'expérience que vit le client avec la marque et ce, dans tous les points de contact. Un bon exemple est celui de la marque américaine Apple, qui soigne l'expérience client en offrant des produits de qualité, des emballages originaux, mais aussi une expérience en magasin et en ligne haut de gamme.
2. ***From Place to Every Place*** (de la distribution à l'omniprésence) : on explique que le cycle traditionnel de la distribution impose de placer ses produits dans les lieux où ils sont le plus susceptibles d'être vus. Dorénavant, il s'agit de les distribuer physiquement certes, mais également d'en distribuer la présence intangible et l'aura, c'est-à-dire d'en parler partout et sur toutes les plateformes possibles et pertinentes afin que le consommateur baigne dans leur univers.
3. ***From Price to Exchange*** (du prix à l'échange) : le nouveau modèle de revenu est fondé sur autre chose que la politique des prix, il faut désormais capitaliser sur le concept de valeur et savoir offrir du contenu gratuit pour mieux monétiser les expériences entre le client et le produit.
4. ***From Promotion to Evangelism*** (de la promotion à l'évangélisation) : les nouvelles possibilités de marketing qu'offrent les réseaux sociaux ne doivent pas être utilisées pour forcer la vente en assommant de publicité et de communication le consommateur abonné. On passe d'une époque où les entreprises essayaient de pousser leurs produits (*push marketing*), à une ère où elles cherchent plutôt à tisser des liens privilégiés avec des « influenceurs » ou leader d'opinion, ainsi que des « ambassadeurs » de marque pour générer de l'enthousiasme, recruter des adeptes et partager des expériences de marque (*pull marketing*).

2.1. L'endettement et le crédit

Face à la menace de décroissance économique, les économistes ont planché sur des mesures pour que les ménages continuent à consommer. On a ainsi mis en place de nouvelles techniques de marketing comme le marketing croisé (i.e. manière de stimuler le client en attirant son attention sur d'autres articles), le ciblage ou encore les mesures de fidélisation – en misant davantage sur le renforcement et la maximisation du potentiel d'achat de clients nouveaux et déjà existants et la rétention de ce bassin, plutôt que sur le strict élargissement du nombre de clients en termes d'achats uniques et de profits *ad hoc*. Une des solutions les plus durables aura été de faciliter l'accès au crédit à tel point qu'aujourd'hui, la consommation est largement soutenue par l'endettement. À partir des années 1980 en effet, on a vu un écart se creuser entre la production de richesse et les dépenses des ménages. Le lien entre les salaires et la consommation se délie tandis que l'endettement tend à se répandre chez les ménages, créant des bulles d'emprunt déficitaires chroniques. Aujourd'hui, les chiffres de l'endettement sont astronomiques. Par exemple, en 2008 aux États-Unis l'endettement des ménages a atteint un sommet équivalant à 135 % du revenu disponible, par rapport à 37 % dans les années 1950⁸³¹ et 80 % en 1995⁸³². L'Américain moyen « devait, au milieu de 2011, 1,14\$ pour chaque dollar de revenu net après impôt⁸³³ ». Le Canadien moyen possède de son côté 2,6 cartes de crédit et entre 1999 et 2005, « la dette moyenne des ménages canadiens a augmenté de 33 % au total, en dollars constants⁸³⁴ ». Contrairement à la croyance populaire, ce n'est pas l'hypothèque qui s'est le plus accrue. Cette dernière, explique Jacques Nantel,

⁸³¹ Données fournies par Desjardins, valeurs mobilières dans Focus, volume 23, numéro 4, avril 2012

⁸³² Jacques Nantel et Ariane Krol, *On veut votre bien et on l'aura : la dangereuse efficacité du marketing*, Montréal, Éditions Transcontinental, 2011, p. 88.

⁸³³ *Ibid.*, p. 28.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 88.

professeur à HEC Montréal, représente toujours la plus grande part de l'endettement des ménages, mais avec une augmentation de 29 %, elle cède la première place à l'augmentation de la dette contractée avec les cartes de crédit. Cette dernière qui a connu une « croissance semblable à la dette globale, soit 33 %⁸³⁵ ». Pourquoi? Parce que le crédit à la consommation est devenu au cours des années de plus en plus accessible et parce que la culture de l'épargne a perdu sa force de justification. Alors que les revenus canadiens progressaient de moins de 30 % entre 1997 et 2009 – soit à peu près l'inflation – les dépenses augmentaient de 40 %⁸³⁶. Comme l'explique encore Nantel :

[...] la spirale de la consommation des dernières années s'est beaucoup développée aux dépens de l'épargne. Notre bas de laine, qui devait nous permettre de faire face aux imprévus, est à un niveau historiquement bas depuis des décennies, soit à peine 4 % du revenu annuel moyen⁸³⁷.

La disparition de la culture de l'épargne et la généralisation du crédit dès la fin des années 1970 sont liées à des politiques libérales visant à soutenir la consommation et à une transformation culturelle venant saper l'éthique protestante du travail et de l'épargne. La popularisation du crédit, des hypothèques à risque, du crédit à la consommation (i.e. microcrédit ou crédit révoluer) et l'invention de la carte de crédit dans les années 1950 ont mis à mal l'éthique de l'épargne et généralisé l'endettement personnel. Pour Daniel Bell, le crédit est l'instrument par excellence de la destruction de l'éthique protestante « puisqu'il permet de ne plus proportionner la satisfaction matérielle au produit immédiat du labeur⁸³⁸ ». Ce nouveau consommateur,

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 29

⁸³⁸ Daniel Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, op. cit., p. 20.

qui ne veut pas reporter à demain son plaisir et cherche à vivre maintenant, rappelle dans sa manière débridée de consommer (i.e. dépense improductive et somptuaire) l'idéal du dandy que nous avons exposé dans la première partie de cette étude. Le consommateur moderne, comme le dandy, vit dans un présent continu, dépense de manière superfétatoire de l'argent qu'il ne possède pas pour satisfaire son bien-être immédiat. Le dandy représente l'idéal du consommateur et du capitalisme contemporain, un capitalisme qui n'est plus basé sur l'épargne, mais sur la dépense et l'endettement, et qui décrète à l'instar des slogans des années 1968 le désir d'une liberté vécue dans le présent : « *Je décrète l'état de bonheur permanent* ». Sommes-nous ici dans le jugement de valeur gratuit? Il suffit de jeter un œil aux variations dans les types de dépenses effectuées par les ménages pour se convaincre du contraire. Ainsi on observe au Canada entre 1997 et 2009 une augmentation des dépenses en loisirs de 53 %, une hausse de 400 % des dépenses en jeux et consoles, une augmentation de 80 % des dépenses en location ou achat de films et de musique, une hausse de 100 % des dépenses en voyage et de 700 % en téléphonie et câblodistribution⁸³⁹. Les loisirs, les jeux, le divertissement et les voyages sont ainsi les catégories qui ont connu les hausses les plus significatives.

2.2. Les industries culturelles

Pour analyser les transformations du capitalisme et ses investissements dans la sphère culturelle, nous utiliserons le concept de médiacultures défini par les sociologues français des médias Éric Maigret et Éric Macé dans leur ouvrage *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles*

⁸³⁹ Statistiques Canada, CANSIM, tableaux 2030004, 2030005, 2030007, 2030010
« enquêtes sur les dépenses des ménages ».

*approches de la représentation du monde*⁸⁴⁰. Pour les deux auteurs, le terme permet de donner une légitimité scientifique à la culture de masse en considérant cette dernière « comme l'expression d'une action collective de production du sens, permettant d'articuler les expériences collectives (celles des rapports sociaux, des grandes transformations économiques et techniques) avec les expériences individuelles à travers la médiation d'objets culturels spécifiques, les industries culturelles⁸⁴¹ ». Le terme « média » renvoie aux industries culturelles et au concept de médiation, soulignant ainsi que les médias sont une forme spécifique de médiation. Les cultures au pluriel désignent quant à elles, dans une définition pluraliste, le rapport anthropologique au monde. Le terme permet enfin de passer outre la traditionnelle division entre sociologie des médias et sociologie de la culture, tradition qui renvoyait malgré elle à une opposition de fait entre haute culture (e.g. musées, musique classique, lecture) et culture populaire (e.g. télévision, rock et rap, écoute de la radio). Les médiacultures ont subi des transformations importantes, notamment avec le développement continu des industries culturelles qui ont fait de la culture et du symbolique un champ d'investissement majeur. Entre les années 1980 et 2000, le recours massif aux technologies de l'information, de la communication et l'avènement de nouveaux médias (e.g. télévisions commerciales, télévision payante, satellites de télévision directe, réseaux câblés, radios locales privées, Internet, téléphonie mobile...) ont provoqué de profonds bouleversements tant économiques que structurels, accentués par la dérèglementation des systèmes nationaux de communication. D'immenses conglomérats comme Universal aux États-Unis, Sony au Japon, ou encore Bell au Canada, ont

⁸⁴⁰ Eric Maigret et Eric Macé *Penser les médiacultures, Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Armand Colin-Ina, Paris, 2005,

⁸⁴¹ Pourquoi parler de médiacultures? Éric Macé et Éric Maigret, *Sciences Humaines*, n° 170 - Avril 2006

développé des stratégies de fusion et d'acquisition visant à contrôler la chaîne de l'information et de la communication du début à la fin, tant au niveau des contenants que des contenus, ce qu'on appelle aussi « convergence des médias ». L'exemple de Quebecor, modeste entreprise d'édition fondée au Québec en 1965 par Pierre Péladeau, est un cas d'école en ce qui a trait à l'investissement des entreprises dans le domaine culturel. Après avoir développé son offre dans le domaine des quotidiens imprimés, l'entreprise rachète en 1995 la chaîne québécoise de magasins de musique, de films et de littérature Archambault. En 2000, le groupe fait l'acquisition coup sur coup de la chaîne de télévision généraliste TVA et du câblodistributeur Vidéotron, ce qui lui permet d'étendre son offre médiatique aux services de téléphonie, de connexion à Internet et d'abonnement au câble TV. L'offre de Quebecor (aujourd'hui Quebecor World) en matière culturelle est aujourd'hui tentaculaire, contrôlant à la fois le contenant, soit le réseau de distribution, ainsi que le contenu, c'est-à-dire les programmes et productions culturelles. Néanmoins, l'entreprise est loin d'être l'exception. Le groupe Canal+ en France est lui aussi un exemple du genre. Née en 1984, la quatrième chaîne de télévision française et première chaîne à péage avait pour mission originelle de développer l'offre culturelle pour le public français. Dès 1987, Canal+ commence à se diversifier et crée sa filiale de production Canal+ Productions, qui deviendra StudioCanal, aujourd'hui un des premiers producteurs de films européens. En 1995, la chaîne lance son offre de bouquet satellite, équivalent du câble en Amérique du Nord. En décembre 2000 le groupe fusionne avec Vivendi, qui détient le groupe de téléphonie mobile SFR, et le géant américain Universal, qui lui détient un label de musique et un studio de cinéma – pour devenir Vivendi Universal. Il va sans dire que la fusion constitue une stratégie de choix afin de parvenir à la création de conglomérat média, qui lui aussi détient toute la chaîne média-culturelle, des contenants aux contenus. La logique monopolistique mise en

évidence par les fusions et acquisitions peut laisser penser que les entreprises média-culturelles ont des visées hégémoniques. Cette idée est largement alimentée par les craintes que nous ont laissées les auteurs critiques comme ceux de l'école de Francfort, qui voyaient dans la culture de masse un instrument de mystification des masses aux mains des industries culturelles. Ces dernières, devenant de plus en plus puissantes, liquideraient toute possibilité de conscience de classe et de critique sociale artiste ou intellectuelle, et réduiraient la culture savante et humaniste à des formes de divertissement kitsch et de bonheurs empruntés. Cette analyse, même si elle est encore largement partagée par les élites technophobes et médiaphobes, est toutefois remise en cause par les faits et plus particulièrement par le bouleversement médiatique qu'ont connu les médiacultures durant les vingt dernières années. Même si les entreprises culturelles, prises dans le jeu agonistique capitaliste, cherchent naturellement à augmenter leur part de marché et leur hégémonie, les messages véhiculés par ces médias ne sont pas homogènes. Pour répondre aux besoins de plus en plus diversifiés des consommateurs, les médias sont obligés de se distinguer les uns des autres en adoptant des positionnements éditoriaux différents, en occupant des niches. Ils doivent même parfois prendre parti sur l'échiquier politique. Le monde médiatique aussi est un monde polysémique qui s'explique aussi par des interactions culturelles parfois conflictuelles entre des acteurs occupant ce champ : journalistes, scénaristes, producteurs, patrons de chaînes, annonceurs, intérêts industriels, etc. Enfin, même si les productions sont parfois globalisées et destinées au marché mondial – comme dans le cas typique des productions de films hollywoodiens – cela ne signifie pas obligatoirement que cette circulation de produits culturels conduise à l'homogénéisation. Bien au contraire, on observe aujourd'hui un foisonnement de genres et de sous-genres médiatiques provenant d'industries culturelles ayant copié le modèle hollywoodien pour l'adapter

aux particularités et à la réalité culturelles locales (e.g. Mexico, Bollywood, Hongkong, Séoul, etc.).

Que devient la culture humaniste et lettrée devant cet investissement massif des industries culturelles et des médiacultures? On peut penser que la démocratisation scolaire a joué un grand rôle dans ce processus : d'une part, elle a permis de sensibiliser des franges beaucoup plus larges de la population à la culture humaniste et classique à travers un rapport scolaire à la culture. De l'autre, la multiplication des publics éduqués générateurs de nouvelles modes et tendances a aussi permis aux médiacultures de diffuser des productions de plus en plus diversifiées (i.e. sous-cultures et contre-cultures jeunes). L'école a été, et est encore, le lieu privilégié d'incubation et de diffusion des cultures jeunes à travers les relations entre élèves. Cela se vérifie particulièrement pour la musique – l'industrie du disque ayant toujours ciblé prioritairement, avec toute sa force de frappe, le marché adolescent – mais aussi pour les jeux vidéo, le cinéma, les 'phénomènes viraux sur internet et enfin, la télévision.

En sociologie, on observe aussi une transition entre le cadre théorique institué par Pierre Bourdieu dans *La distinction* qui met l'accent sur la hiérarchie des pratiques culturelles et des théories qui s'énoncent en termes d'hétérogénéisation des pratiques. Cet ouvrage phare de la littérature sociologique, expliquait que les pratiques les plus légitimes en matière de culture (i.e. celles auxquelles la société, et plus particulièrement l'institution scolaire, reconnaissait une valeur supérieure) étaient accaparées par les classes supérieures et dominantes. D'une manière inconsciente, les classes dominantes reproduisaient leur domination en valorisant des formes

culturelles perçues comme socialement supérieures (e.g. théâtre, opéra, musée) qui les distinguaient des classes populaires. Depuis les années 1970, en France comme ailleurs en Occident, le paysage culturel a connu de profonds bouleversements notamment causés par la montée en puissance des industries culturelles, de la télévision et d'Internet. Plusieurs enquêtes, dont l'article du sociologue américain Richard Peterson *Changing Highbrow Taste. From snob to omnivor*, ainsi que l'ouvrage du Français Bernard Lahire *La culture des individus*, ont mis en évidence une prise de distance des classes supérieures avec les formes les plus ascétiques de consommation culturelle ainsi qu'une proximité plus grande de ces mêmes catégories avec la culture du divertissement. D'autres, comme Hervé Glévarec dans sa contribution à l'ouvrage *Penser les médiacultures*⁸⁴², ont cherché à montrer qu'il était aujourd'hui de plus en plus difficile de distinguer culture légitime et illégitime. En effet, où placer aujourd'hui le cirque, qui connaît un succès grandissant et qui est largement adopté par les classes supérieures? Comment peut-on aussi, sans tomber dans l'arbitraire, proposer en matière musicale des distinctions entre le rap (faiblement légitime), le rock (moyennement légitime) et le jazz (très légitime), alors que ces trois formes culturelles sont largement consommées chez les professions intellectuelles supérieures? Les médiacultures instituent des formes de cultures moins compartimentées que par le passé, ce qui donne lieu à une hétérogénéisation des pratiques mettant en communication des milieux qui s'évitaient jusque-là. Le cas des séries télé est exemplaire; considéré comme mineur et populaire dans les années 1970, le genre a connu un bouleversement majeur avec l'arrivée sur le marché de chaînes câblées payantes comme les Américaines HBO (née en 1972, mais qui s'est lancée dans les séries au milieu des années 1990), AMC (1984), Showtime (1976). En effet, ces dernières ont

⁸⁴² H. Glévarec, « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle », dans É. Maigret et É. Macé (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Armand Colin, 2005.

commencé à produire, à partir du milieu des années 1990, des séries de qualité cinématographique en investissant des sommes avoisinant celles des productions hollywoodiennes, ainsi qu'en recrutant les meilleurs talents de l'industrie (e.g. scénaristes, réalisateurs, chefs opérateurs, etc.). Le succès critique de séries américaines comme *The Sopranos* ou *The Wire* mettent en évidence la logique de « pluralisation des ordres de légitimité » qui transcende aujourd'hui les médiacultures. À cet égard, le sociologue Richard Peterson a montré que la correspondance mise en évidence par Pierre Bourdieu entre hiérarchie sociale et hiérarchie des pratiques n'était plus opérante. Les classes supérieures alternent désormais pratiques légitimes et moins légitimes. Ces dernières ne se distingueraient plus par le choix de formes culturelles plus élevées mais par leur éclectisme, c'est-à-dire leur capacité à puiser dans divers registres culturels (e.g. aller au théâtre, écouter du rap, regarder la télévision...). La distinction s'exprimerait aujourd'hui moins dans la capacité à s'approprier les pratiques les plus légitimes que dans l'aptitude à consommer des formes éclectiques et à être omnivore d'un point de vue culturel. Cette position « omnivoriste » rend compte de la montée d'un pluralisme culturel qui tend à reconnaître comme légitimes toutes les formes de cultures sans établir de hiérarchies entre elles. Elle altère aussi, par la même occasion, toute une conception de la culture vécue comme expérience intime et sacrée.

2.3. La « Marchandisation » du quotidien

Un deuxième point, peut-être encore plus fondamental, concerne l'introduction d'un nombre de plus en plus important d'activités humaines dans le giron de la sphère marchande. Cette « marchandisation » du quotidien comme expérience commune a été portée par un renouvellement

du capitalisme que l'on a nommé capitalisme postindustriel – ou encore capitalisme expérientiel, économie créative – et par de nouvelles techniques de marketing inventées au milieu des années 1970. Nous avons montré à ce sujet que l'histoire du marketing était habitée par une volonté de connaître plus profondément la clientèle et de personnaliser l'offre (e.g. marketing relationnel, programmes de fidélisation, courriers personnalisés, personnalisation des produits et des services de l'entreprise, publicité web adaptée aux habitudes du consommateur, etc.). La tertiarisation de l'économie a développé une économie de services qui a crû sur la marchandisation croissante du spectre des besoins, des désirs, des passions individuelles et sur l'envahissement de la vie privée. L'exemple du réseau social Facebook est à cet égard évocateur et significatif. Le site propose à ses abonnés depuis 2004 de rester en contact les uns avec les autres par l'intermédiaire de profils ou avatars virtuels. Les abonnés sont au courant de l'activité de leurs amis, connaissances et autres, dans le réseau par un fil d'actualité en temps réel et par l'entremise de communications diverses : photos, vidéos, messages, statuts, information personnelles, amis, etc.. L'hébergement d'un site de la taille de Facebook, de près d'un milliard d'abonnés – chacun pouvant héberger photos et vidéos – oblige l'entreprise à monétiser le réseau. Cette monétisation se fait majoritairement par la publicité et la vente des données privées. En enregistrant les actions personnelles de tous ses abonnés, le site recueille des informations précieuses qui pourront permettre aux annonceurs de mettre en place des campagnes de marketing et de publicité encore plus personnalisées et ciblées efficacement. L'espace communautaire permet aux individus d'échanger d'une manière tout à fait nouvelle, mais permet également du coup de monétiser les espaces intimes, les relations sociales, les habitudes de vie. Facebook gagne de l'argent en creusant le plus profondément possible dans la vie et la culture des individus, une vie et une culture qui deviennent les nouvelles richesses

d'aujourd'hui. Daniel Kaplan, membre du Conseil national du numérique français, écrit à ce sujet :

Facebook transforme ce qui avait jusqu'ici échappé au commerce – le lien, l'expression légère, le partage d'expériences sensibles – en marchandises. Pour les vendre, il doit les standardiser, en limiter les nuances : on "aime" ou pas, on est "amis" proches ou "connaissances", on publie ou on partage. Pour changer le lien en or, Facebook doit oublier les raisons mêmes de son succès, à savoir, l'effacement de barrières strictes entre les statuts relationnels, entre les formes de communication⁸⁴³.

Un autre exemple de cette extension de la logique marchande dans l'espace social est la création de Klout en 2009. Ce site Internet américain se présente comme le standard de la mesure de l'influence individuelle sur la toile. Il analyse la présence, l'activité et les relations des internautes sur leurs différents réseaux sociaux afin d'en déduire un « *Klout score* » ou score d'influence. Ce score Klout est un chiffre entre 0 et 100 qui induit une hiérarchie d'influence et permet de se comparer avec ses amis, ses connaissances ou des personnalités publiques. Le score Klout est basé sur plus de 35 variables, dont le nombre de réseaux auxquels l'internaute est connecté, la taille de son audience, l'écho que trouvent ses commentaires et son activité (e.g. nombre de « retweets », mentions, « likes » et commentaires de vos réseaux). Klout se connecte aux principaux réseaux sociaux comme Twitter, Facebook, Foursquare, Instagram, LinkedIn, YouTube, Flickr, Blogger, Tumblr, Google+ et WordPress. Le site a réussi à monétiser son système d'affaires en offrant aux entreprises la possibilité de créer des campagnes publicitaires ultra-ciblées qui permettent de toucher les personnes les plus influentes d'Internet (i.e. les personnes ayant un Klout élevé) et en fonction de leur domaine d'activité respectif, Klout étant capable

⁸⁴³ Daniel Kaplan, « Un réseau social voué à la disparition », *Le Monde*, 1^{er} juin 2012

de sélectionner des mots-clés qu'il associe à des domaines d'expertise pour chaque individu. Il s'agit d'un exemple, parce que ses ingénieurs et programmeurs ont réussi à fixer un prix à l'influence sociale en monnayant le capital social des individus. Si les services marchands tendent à se multiplier tout comme les modes d'accès à autrui, ce sont aussi les concepts, les idées, les images, qui acquièrent une valeur marchande : tout ce qui concerne l'imagination et la créativité humaines. Pour Jeremy Rifkin, la logique englobante du capitalisme a transformé la culture vécue en culture marchandisée.

[...] c'est le stade suprême de la civilisation capitaliste, dont la mission essentielle a consisté à introduire un nombre de plus en plus grand d'activités humaines dans la sphère marchande. On est successivement passé de la production de biens à la fourniture de services, puis à la transformation en marchandise des relations humaines et enfin à la commercialisation de l'accès aux expériences culturelles : ainsi, tous les rapports sociaux sont devenus des rapports exclusivement économiques⁸⁴⁴.

Il ne faudrait toutefois point dresser un tableau strictement négatif ou mercantile des médiacultures numériques, au risque de passer à côté de nuances qui s'imposent. Les « amitiés » que nous entretenons sur les réseaux sociaux reflètent les liens que nous avons dans la vie réelle, elles ne sont ni artificielles, ni imposées par un système qui en contrôlerait la forme et le sens. Les échanges numériques peuvent autant être compris comme une économie du don, dans laquelle les individus échangent des messages et des formes culturelles dans une logique de la réciprocité, à la façon des échanges marchandisés et gouvernés par une logique commerciale. L'affirmation contemporaine de l'individu entraîne des usages de la culture de plus en plus centrés sur la sociabilité et l'expressivité. Un site comme YouTube par

⁸⁴⁴ Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès*, op. cit., p. 16.

exemple met bien en évidence cette économie du don : chaque minute, les usagers y téléversent (*upload*) 72 nouvelles minutes de vidéo, vidéos qui sont ensuite regardées par 800 millions de visiteurs uniques par mois. Les amateurs qui téléversent leurs vidéos gratuitement considèrent cet acte comme un don envers la société, le fruit de leur créativité. Ce don, les dirigeants de YouTube le monétisent en renvoyant les visiteurs vers des contenus publicitaires ou en extrayant des données personnelles monnayables sur ces derniers. Certains utilisateurs se voient même rémunérés si leurs vidéos connaissent un succès viral. YouTube est un média culturel qui vit exactement à la frontière de deux types d'économie : une économie du don et une économie de marché.

2.4. Tourisme et métropoles culturelles

Il y a un domaine aujourd'hui qui met parfaitement en évidence l'imbrication de la logique capitaliste et de la marchandisation des expériences et de la logique expérientielle : c'est celui du tourisme culturel. On remarque ainsi que la logique marchande des industries culturelles tend notamment à marchandiser des expériences ludiques et culturelles de plus en plus complexes et variées (e.g. voyage, activités récréatives, tourisme, parc à thème, musée, jeu, cinéma, Internet, foires, fêtes, etc.). Dans un article fort intéressant du *Devoir* consacré au tourisme et à la culture, qualifiés de « nouveau couple de l'heure », la journaliste Diane Précourt rapportait que « selon l'Organisation mondiale du tourisme, le tourisme culturel croît en moyenne de 15 % par année et [que] 37 % de tous les voyages internationaux comportent une dimension culturelle⁸⁴⁵ ». Le touriste du XXI^e siècle, ajoute

⁸⁴⁵ Diane Précourt, « Tourisme et culture, le couple de l'heure », *Le Devoir*, 22-23 novembre 2008.

Diane Précourt, ne se satisfait plus des installations hôtelières qui lui sont proposées, si glorieuses soient-elles, il réclame maintenant lui aussi de « vivre une expérience⁸⁴⁶ ». Dans les faits, comment les professionnels du tourisme définissent-ils ce concept? La journaliste répond en citant la littérature spécialisée :

[c'est] un tout répondant aux besoins et aux attentes du client, par lesquels [sic] il pourra, à travers d'autres cultures, se détendre, se divertir, s'émouvoir et même se réaliser. [...] Dans l'esprit des touristes, ces dimensions sont d'ailleurs souvent plus importantes que les services ou les prix quand vient le temps de choisir une destination⁸⁴⁷.

Le touriste veut dormir, manger et se divertir selon ses besoins, certes, mais s'attend désormais à plus, il cherche à développer des contacts humains, un échange culturel, pour se retrouver. L'époque du triomphe de l'esthétique nous force à redécouvrir cette relation entre art et identités et elle le fait en particulier à travers le tourisme. « De l'art, il reste des expériences et ces expériences sont plus que jamais l'occasion de rencontrer les autres et leurs identités. Voilà pourquoi le tourisme, avec sa quête d'expériences, d'altérité et d'identité, révèle quelque chose de très profond sur l'art à l'époque de sa vaporisation⁸⁴⁸ ». Le touriste est l'idéal de l'individu créatif contemporain; appartenant aux classes moyennes et supérieures, il est voyageur, curieux, éduqué et hédoniste, il veut toucher et goûter à tout, rencontrer les autres, appréhender la totalité du monde. L'art, la culture et l'esthétique vécus comme expériences se conjuguent à une recherche personnelle de plaisir et d'identité. Ce sont des sensations qui sont recherchées dans l'expérience

⁸⁴⁶ Ibid.

⁸⁴⁷ Ibid.

⁸⁴⁸ Michaud, Yves, *L'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. 199.

touristique tout comme le contact avec une altérité parfois caricaturée. Le touriste, explique encore Yves Michaud, c'est en fait l'homme contemporain :

[cet] être à épisodes, à la vie multiple et compartimentée, remuant, curieux et anxieux, qui traverse toutes les frontières, qui veut tout appréhender de l'intérieur et sur place, qui recrée sans cesse les distinctions qu'il veut fuir ou neutraliser, qui recherche la vérité ou l'authenticité, mais sous la forme frelatée que la structure même de l'expérience touristique l'oblige à trouver⁸⁴⁹.

Pour Serge Guilbault, qui a lui aussi analysé ce lien entre art, esthétique et tourisme dans un article intitulé *Muséalisation du monde ou Californication de l'Occident?*⁸⁵⁰, l'époque contemporaine est caractérisée par une culture hybride où se mélangent art classique et contemporain, musée, culture marchande et tourisme. Ce mouvement, qu'il nomme « *californication* », se développe notamment sur deux axes : muséalisation du monde et exportation de l'art contemporain partout dans le monde (e.g. multiplication des biennales, ouvertures de succursales du Guggenheim, etc.). Le monde devient un vaste musée en même temps que l'art contemporain un attrait touristique. Selon Guilbault, ces deux mouvements sont le fait d'une transformation de la culture dominante en une culture du tourisme où le voyage devient l'activité fondamentale. Cependant, le désir de tourisme et d'exotisme est contenu dans des formes spectaculaires et désubstantialisées. « L'envie de tourisme est un besoin de dépaysement minimum [...] il convient de se dépayser avec modération⁸⁵¹ ». La muséalisation du monde, c'est la préservation des patrimoines locaux et des trésors culturels sur un mode aseptisé et divertissant. Pour rendre la différence de l'autre acceptable, les centres-villes

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁵⁰ Serge Guilbault, « Muséalisation du monde ou *californication* de l'Occident? », dans Michaud, Yves et Université De Tous Les Savoirs-La Suite, *Qu'est-ce que la culture ? sous la dir. d'Yves Michaud*, Paris, O. Jacob, 2001.p. 369-382.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 376.

sont nettoyés et policés, et les particularismes locaux trop exotiques au goût des Occidentaux sont éloignés. Ces centres urbains ont pour fonction d'offrir une « carte postale sensorielle minimale⁸⁵² » et de gérer et protéger des flux de badauds « sensibles » et « ouverts sur le monde ». Le tourisme standardise le lieu. Le consumérisme et les commandites permettent au tout de flotter sur cet océan plastique : les touristes consomment du local et les multinationales financent la réparation de certains édifices au prix de l'association de leur nom avec ceux des trésors de l'humanité.

Le terme de métropole culturelle qui connaît un véritable succès politique depuis une dizaine d'années vient parfaitement mettre en évidence ce phénomène. Portée par l'engouement entourant les travaux de Richard Florida notamment, qui suggère que les grandes villes sont aujourd'hui soumises à forte concurrence pour attirer les habitants, les visiteurs et les investisseurs, cette dénomination suppose que c'est par l'investissement culturel que ces dernières pourront se différencier. C'est en ayant recours à ce type d'investissements notamment que des villes comme Bilbao, Lille ou Liverpool ont réussi la transition postindustrielle et sont passées de villes industrielles à un statut de destinations culturelles.

[C'est] désormais planétaire. Toutes les grandes villes du monde aspirent aujourd'hui à un rayonnement international. Certaines planchent sur leur richesse architecturale avec ses « starchitectes », d'autres sur de grandes icônes muséales ou quelque grandissime festival. Mais aucune d'entre elles ne peut passer outre au tourisme ni, par ricochet, à la culture, le couple de l'heure en matière de développement urbain⁸⁵³.

⁸⁵² L'expression est de nous.

⁸⁵³ Diane Précourt, « Tourisme et culture, le couple de l'heure », *Le Devoir*, 22-23 novembre 2008.

Le concept de ville créative repose sur l'idée que le développement, le financement et la publicisation de la communauté artistique et de ses productions serve de terreau à l'innovation et attire les travailleurs qualifiés. Ce concept, développé par Florida dans son livre *The Rise of the Creative Class*, a eut une grande influence sur les planificateurs urbains et se retrouve de plus en plus au cœur des reformulations majeures des politiques publiques touchant les villes. Pour Florida, la culture est un moteur de développement économique et les villes qui veulent se développer n'ont d'autre choix aujourd'hui que de favoriser la création et l'esprit d'innovation, en favorisant le dynamisme culturel, mais aussi le multiculturalisme, le patrimoine, la formation, et ce pour attirer les travailleurs du savoir et les touristes culturels. Les classes créatives telles que les entend Florida sont des professions à haut capital intellectuel qui regroupent les travailleurs du savoir : scientifiques, ingénieurs, architectes, concepteurs industriels, experts du numérique, universitaires, artistes, musiciens, travailleurs du spectacle... Ces travailleurs se partageraient des valeurs communes: partage des idées, tolérance, humanisme, tout en étant motivés par le respect de l'individualité, la quête de l'excellence et la valorisation de la diversité culturelle. Pour Florida, les classes créatives sont les acteurs majeurs du développement urbain, notamment parce qu'elles créent de la richesse – ou capital intellectuel – et qu'elles sont de grandes consommatrices. De plus, explique-t-il, cette classe recherche des villes encourageant les défis économiques tout en stimulant un environnement culturel qui assure une qualité de vie artistique et intellectuelle. Le sociologue français des pratiques culturelles Philippe Coulangéon explique par des facteurs « morphologiques », c'est-à-dire par les changements de structure de la population, l'importance prise par cette nouvelle classe.

Les groupes sociaux qui ont la plus forte consommation culturelle, en gros les cadres supérieurs, les professions libérales et les professions intermédiaires (professeurs, chargés de clientèle, fonctionnaires de catégorie B...), sont ceux qui depuis cinquante ans ont connu la plus forte expansion⁸⁵⁴.

Afin d'attirer ces travailleurs et les touristes culturels, les villes cherchent désormais à se positionner comme des acteurs à part entière et investissent dans la culture, le tourisme, l'éducation, mais aussi dans une image de marque, une signature et des campagnes de communication. La ville doit devenir un produit avec ses codes, ses référents, une architecture et une esthétique propres facilement reconnaissables à l'extérieur de ses frontières. Ce que se disent les publicitaires c'est que la ville peut se démarquer des autres si on lui attribue une image de marque forte couplée à une expérience touristique et humaine sur le terrain. Comme le soulignait dans un interview du journal *Voir*, Raymond Montpetit, professeur d'histoire de l'art à l'UQAM :

Le Quartier des spectacles est aussi affaire de "*branding*". La ville de Montréal, au même titre que New York, avec Soho, le Fashion District, ou Paris, avec Montmartre, veut affirmer sa personnalité et permettre au visiteur de s'y retrouver facilement. À ce titre, l'espace urbain se spécialise : on délimite clairement un quartier historique, un quartier chinois, un quartier du luxe ou encore un quartier des spectacles, voué à la diffusion de la culture. C'est une manière de vendre les attraits de la ville en facilitant son appréhension dans les guides touristiques⁸⁵⁵.

Les métropoles culturelles contemporaines sont donc autant des marques que de véritables lieux de vie, des signatures que l'on vend à l'international,

⁸⁵⁴ Entretien avec Philippe Coulangeon - Les nouveaux clivages culturels, Propos recueillis par Xavier Molénat, Sciences Humaines, Grands Dossiers n° 26, mai 2012

⁸⁵⁵ Raymond Montpetit, *Le Voir*, 7 août 2008.

avec leurs bâtiments iconiques facilement reconnaissables. Les musées n'échappent pas à cette logique, bien au contraire. Restructurés par des logiques marchandes et publicitaires, ils deviennent des éléments de marketing urbain, des destinations touristiques pour les nouveaux touristes culturels. L'exemple le plus connu demeure la restructuration du centre-ville de Bilbao, ancienne ville industrielle du Pays basque espagnol, autour d'une antenne du musée Guggenheim de New York. L'architecture du lieu a été confiée au « starchitecte » Frank Gehry. Ainsi, en l'espace de quelques décennies, le musée est passé d'un lieu de recueillement à un véritable lieu de consommation – avec ses boutiques de souvenirs et surtout son investissement publicitaire parfois international – ainsi qu'à un moyen de développement urbain. Le musée austère et froid, haut lieu de la culture nationale est devenu pour certains un musée spectacle où l'expérience touristique de l'œuvre a remplacé l'expérience sacrée. Le musée aurait ainsi perdu sa fonction éducative pour devenir un simple pôle de développement urbain justifié par l'idéologie de la métropole culturelle. En ce sens, plusieurs critiques s'élèvent contre la logique de la métropole culturelle : une critique sociale dénonce la volonté d'aseptiser les centres urbains et d'exclure les populations marginales, tandis qu'une critique culturelle attire l'attention sur les dangers d'une stérilisation de la culture locale au profit d'une culture plus commerciale.

CHAPITRE III :

UN POSITIONNEMENT DES ANALYSES DE LA QUESTION INDIVIDUELLE CONTEMPORAINE

Le débat sociologique sur l'héritage des années 68 et sur l'influence de ces années sur l'identité prend acte du fait que l'individu autodéterminé est devenu la cellule de base de la société et parallèlement un centre important de questionnement. La question de l'individu et de l'individualisme devient même centrale dans la discipline et se polarise sur deux axes polarisés distincts, que nous aborderons dans les lignes qui suivent.

Pour les tenants d'une position critique, les nouvelles revendications individualistes entraîneraient fondamentalement une désocialisation et une rupture avec les instances de socialisation primaires comme la famille et les groupes de pairs. Tel que nous l'avons vu précédemment, ces revendications conduiraient en outre au repli sur la sphère privée. Cette critique formulée par nombre de sociologues et de philosophes après les transformations des années 1968 ne se révélera pas vérifiable dans le temps. En effet, il serait malheureux de considérer l'individu contemporain comme une monade isolée du reste du monde; ce dernier continue à tisser des liens, à habiter le social et à échanger avec les autres. L'arrivée de nouvelles technologies de communication comme Internet au début des années 1990, puis leur usage de masse dans les années 2000, avec entre autres le développement exponentiel des réseaux sociaux, tendront au contraire à démontrer que l'individu contemporain est pris dans une dynamique de sociabilité et

d'échange permanents, au point que certains parlent même aujourd'hui de « sur-socialisation » ou encore « d'hyperconnectivité ». Nous verrons que les besoins de sécurité ontologique qui animent l'individu contemporain passent inévitablement par le contact avec l'altérité. L'individu cherche à donner une cohérence à son moi et un sens à sa vie, mais cette « formation » de soi passe par le contact, l'association, le dialogue, l'échange, qui sont autant de supports indispensables à la construction de soi. L'individualisme est moins égoïste que relationnel. Enfin, ne manquons pas de rappeler qu'une plus grande liberté intérieure s'accompagne inévitablement d'une plus grande insécurité et d'une plus grande responsabilisation, et que c'est principalement celle-ci qui est à pointer en ce qui a trait aux troubles psychiques contemporains. À ce propos, François de Singly propose de faire une différence entre individualisme et individualisation des conditions. L'individualisme ou l'égoïsme sont les formes négatives que peut prendre le processus d'autonomisation des conditions chez certains individus. L'individualisation, c'est plutôt la revendication de l'autonomie et de la maîtrise de soi, autonomie qui passe par une exigence de contrôle de sa vie⁸⁵⁶. L'individualisme, c'est la capacité de se définir par soi-même et non à travers des groupes d'appartenance (e.g. religieux, communautaires, familiaux, etc.) et des instances externes. L'émancipation des liens hérités (ou du moins leur mise à distance) a été au cours des dernières décennies une des conditions majeures pour que le sujet devienne un individu. On parle de plus en plus d'autonomisation croissante de l'individu ou d'individualisme croissant pour désigner cette individualisation et démocratisation des conditions qui fait de l'individu la cellule de base de la société et de l'autonomie un véritable idéal moral. Le terme d'« individualisme croissant » renvoie ainsi à une indépendance croissante de l'individu face à la société dont il fait partie intégrante. Ce terme a le mérite de mettre en évidence la

⁸⁵⁶ François de Singly, *L'individualisme est un humanisme*, Éditions de L'Aube, 2005.

lourde tâche que nos sociétés contemporaines imposent à l'adulte : en plus de concilier toutes les facettes de sa vie – vie privée et publique, projets professionnels, amoureux, parentaux et sociaux – ce dernier est contraint de définir lui-même le chemin qu'il emprunte. La vie, qui était vécue autrefois tout comme un destin collectif, se vit désormais comme une histoire personnelle. La société moderne repose sur un impératif de réalisation et impose à chacun de définir lui-même son propre chemin. Dans la vie privée ou publique, au travail comme à la maison, l'identité se vit désormais comme une quête de soi, une histoire de vie, un projet, une formation continue, une transformation de soi. Ces concepts empreints de subjectivité ponctuent maintenant les discours psychologiques, managériaux, amoureux, familiaux, etc.

Notre objectif ici sera de montrer, à travers une lecture critique et une analyse de positionnement des sociologues contemporains, comment la critique artiste s'est transformée après les années 68, notamment en abandonnant sa dimension critique ou « déconstructiviste », pour devenir un modèle identificatoire positif de la création de soi qui conjugue logique capitaliste et logique expérientielle. Afin de donner plus de clarté à notre propos, nous proposons à notre lecteur une analyse « cartographique » des paradigmes sociologiques concernant les analyses de l'individualisme qui tentera d'échapper aux polarisations habituelles strictes de certaines pensées sociologiques.

Le premier axe (que nous placerons en ordonnée, axe des *y*) dans le débat sociologique contemporain marque une tension entre réflexivité idéale et abandon de soi. Cette première polarisation (ou clivage épistémologique)

sépare des sociologues comme Anthony Giddens ou Jean-Claude Kaufmann, qui mettent l'accent sur l'émergence d'une réflexivité, une invention de soi ouvrant sur de nouvelles marges d'action et de choix pour les individus. Par ailleurs, on retrouve aussi d'autres auteurs comme Christopher Lasch, Richard Sennett ou, plus près de nous Alain Ehrenberg, sociologues qui analysent les conséquences négatives de cette réflexivité, facteur à leurs yeux de nouveaux troubles psychiques ou vecteur d'un repli narcissique (i.e. valorisation de la vie privée, désengagement politique, souci de soi...). Cette polarisation définit un écart entre une valorisation du soi (réflexivité) et un abandon de soi, entre un individualisme par excès et un individualisme par défaut. Valorisation d'un côté, quand il est demandé aux individus de se réaliser de manière autonome, de devenir les entrepreneurs d'eux-mêmes et de donner un sens à leur vie dans un monde de plus en plus ouvert qui se présente comme un « univers de sens »; abandon de soi de l'autre quand l'individu n'arrive pas à trouver les ressources nécessaires pour affronter cette pesanteur d'être soi. Le deuxième axe (celui des abscisses, des x) marque une tension identitaire entre les forces égoïstes et altruistes, entre l'ouverture aux autres et le repli sur soi.

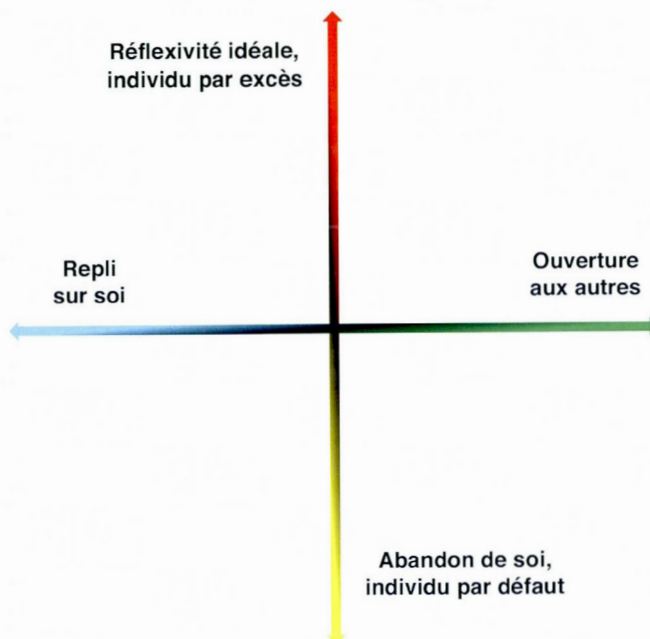


Figure 4.3.
Cartographie des analyses de la question individuelle contemporaine

3.1. Réflexivité et abandon

Nous avons montré que le processus d'individualisation des conditions subit, à partir de ce que nous avons nommé les années 68, l'influence de la critique artiste, une critique qui met l'accent sur l'autonomie, la participation, la communication, la création et qui prend pour nouveau modèle identificatoire la figure de l'artiste. Cet individu autogestionnaire et maître de sa vie est animé par la question de la réflexivité, question que l'on pourrait résumer par le fait de se placer en regard de sa propre vie, de s'analyser, et par conséquent d'opérer des choix et de prendre des décisions. L'individu doit, d'une certaine manière, se réfléchir comme quelque chose de « plastique » au sens où

l'entend le sociologue anglais Anthony Giddens, c'est-à-dire comme une forme résultant d'un certain arrangement. Être autonome, c'est donc gérer un système ouvert, flexible, changeant et malléable qui, en retour, s'éprouve à cet usage. L'homme doit vivre en miroir de sa propre vie : il doit se réfléchir et s'analyse. Le moi réflexif est un objet d'interrogation permanent. L'expression « vivre en miroir de sa propre vie » peut être interprétée de deux manières. Alors qu'en français *miroir* (issu de *mirer*) rend compte d'une observation complaisante et narcissique de soi-même, le mot italien *specchio* (du latin *speculum*) met quant à lui en avant la fonction réflexive de l'objet. Le miroir, en latin, est un moyen privilégié de la connaissance intérieure, grâce à lui l'individu spécule sur lui-même et la réalité. Dans la vie sociale moderne, l'identité personnelle dépend d'une entreprise réflexive. La critique artiste a accentué cette logique réflexive : l'individu doit désormais choisir, dans tous les domaines, sa vérité, sa morale, son identité, afin de se réaliser. Deux domaines sont symptomatiques de ce changement dans le rapport à soi et mettent bien en exergue la réflexivité à l'œuvre dans l'expérience sociale : la sexualité et la religion. Pour Anthony Giddens⁸⁵⁷, l'identité sexuelle se trouve à un point de jonction du corps et de l'identité. La sexualité est aujourd'hui moins considérée comme absolu biologique ou naturel que comme quelque chose que l'on interroge; un « quant-à-soi » que l'on cultive. D'ailleurs, c'est de cette différenciation de plus en plus poussée du sexe et des impératifs biologiques qu'émerge la sexualité comme système autoréférentiel. La sexualité, en prenant le train du processus démocratique, « s'est ouverte à l'émergence de styles de vie de plus en plus variés⁸⁵⁸ », elle est devenue « plastique », c'est-à-dire décentrée et affranchie des exigences de la reproduction, toute vouée à elle-même et à sa propre mise en scène ou problématisation. La sexualité devient une affaire de choix personnels (e.g. de

⁸⁵⁷ Anthony Giddens, *La transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2004.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

relation, partenaire, pratiques, genres sexuels) qu'il faut effectuer et participe à cet égard d'une construction identitaire. Chacun recherche en elle et dans la rencontre de l'autre, dans la relation, la réalisation d'un projet de vie et d'une identité. Giddens dira notamment que chez les hommes comme chez les femmes :

[...] le fait de cultiver ses propres dons érotiques et de développer son aptitude à procurer aussi bien qu'à éprouver du plaisir sexuel fait désormais l'objet d'une véritable organisation réflexive se traduisant par une multitude d'informations, de conseils, voire d'exercices concernant la sexualité⁸⁵⁹.

La religion subie quant à elle un double mouvement de désinstitutionalisation et d'individualisation des pratiques que l'historien et intellectuel français Marcel Gauchet (1985) a remarquablement mis en évidence dans *Le désenchantement du monde*⁸⁶⁰. Il constate au milieu des années 1980 que la croyance religieuse se privatise et tend à se faire plus personnelle que collective. On s'en remet moins à l'autorité des chefs religieux ou politiques pour définir le vrai et le bon qu'à une morale plus diffuse issue de ses expériences individuelles. L'individu semble avoir besoin de devenir par lui-même l'artisan de son croire et l'acteur de sa foi. On peut analyser ces transformations comme un passage de la *religion* (i.e. forme institutionnelle prise par le sacré) au *religieux*, ou expérience personnelle du sacré. La fragmentation du social et sa complexification dans les différentes ramifications sociales et culturelles n'anéantit peut-être pas la recherche de sacré, mais rend illégitime – tout au moins problématique – le dogmatisme des religions institutionnelles. Alors que la religion caractérise une administration du sacré dans une société encore très disciplinaire et morale,

⁸⁵⁹ Ibid.

⁸⁶⁰ Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1985.

ainsi qu'un instrument de légitimation de l'ordre social existant, le religieux ou la religiosité met quant à lui en avant l'expérience personnelle du sacré et le bricolage de sens appliqué aux valeurs suprêmes. L'expérience religieuse tend plus à se rapprocher d'un accompagnement spirituel qui sert de support aux humains que d'un cadre normatif totalisant qui guide les actions. Son rôle est celui d'une béquille psychothérapeutique contre l'angoisse et la « fatigue d'être soi » (Alain Ehrenberg, 1996). Autrement dit, avec le déclin des valeurs sacrées traditionnelles, le besoin de religiosité passe par des moyens de substitution, des méthodes alternatives et plurielles. La compréhension de l'existence humaine et la recherche de transcendance s'exercent au moyen d'un bricolage de biens symboliques et sacrés. Un bricolage mythologique qui se manifeste notamment dans le multi-confessionnalisme, la résurgence de religions disparues, le patchwork spirituel, etc. Les individus mettent en place des systèmes de croyances alternatifs, hétérogènes et multiples (i.e. polythéisme des dieux et des valeurs) pour apprivoiser le cosmos en dehors d'un rapport strict et univoque à la transcendance. Soulignons enfin, malgré l'accent mis sur l'individu, l'indépassable exigence du lien qui perdure dans le rapport au religieux et à la transcendance aujourd'hui. Rappelons brièvement l'étymologie du terme *re-ligare* qui en latin invite à la *reliance*⁸⁶¹ des membres de la communauté. La relation transcendantale se fait plus horizontale, donnant ainsi aux liens entre pairs valeur d'absolu. Le lien social, dit Frédéric Tellier, cette chose que notre société problématise dorénavant en permanence, est un « spectacle dans lequel nous sommes chacun notre rôle⁸⁶² ». Ces transformations sociales doivent aussi être comprises comme une transformation du rapport à la vérité et à ce qui donne du sens au vécu. Alors que la vérité, la morale et le bien étaient autrefois des réalités transcendantes, totales et englobantes sous

⁸⁶¹ J'emprunte le terme à Marcel Bolle De Bal.

⁸⁶² Frédéric Tellier, *La société et son double : essai sur les formes sociales*, Castelnau-le-Lez, France, Climats, 2003, p. 24.

la forme de morales ou de *métarécits*, ils se sédimentent aujourd'hui en micro-totalités signifiantes – microrécits, petites visions du monde, etc. – sans centre ni unité normative facilement définissable. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui le pluralisme des valeurs ou ce que Max Weber nommait le « polythéisme des valeurs », c'est-à-dire l'existence dans une société de visions concurrentes du juste et du vrai. Pour l'individu contemporain, le monde s'expérimente de plus en plus comme un vaste champ discursif qu'il faut interpréter et transformer grâce à ses acquis. La vérité se fait plus personnelle, réflexive et intérieure. Ce qui n'était autrefois même pas problématisé, comme les fondements moraux et les rapports hiérarchiques, est aujourd'hui devenu interrogeable⁸⁶³. Ce discours s'incarne dans une prose quotidienne et mondaine qui assure que chacun peut vivre sa vie comme bon lui semble, à condition de ne pas empiéter sur celle d'autrui.

3.1.1. L'idéologie de la réalisation de soi

Le soi, affirme Jean-Claude Kaufmann, est devenu le lieu d'une « invention permanente⁸⁶⁴ ». Il faut désormais inlassablement s'autodéfinir, c'est-à-dire trouver les ressources extérieures pour se donner une cohérence intérieure. Dans ce contexte, en même temps que la vie se transforme en parcours, en quête, en expériences, les notions de projet, de motivation, de carrière, de trajectoire, mais surtout de réalisation deviennent plus que des mots à la mode, ils deviennent de véritables impératifs moraux. La réalisation de soi se place à un point de rencontre entre un idéal expressiviste (révélation d'une vérité intérieure) et un idéal moderne et néolibéral d'accomplissement de soi.

⁸⁶³ Il nous faut tout de même tempérer nos propos; cette liberté face aux mœurs n'est que de surface, certaines valeurs morales sous-tendent en profondeur nos régimes de pensée et sanctionnent de manière assez radicale les déviations.

⁸⁶⁴ Jean-Claude. Kaufmann, *L'invention de soi*, op cit.

Cette idée suggère qu'il faut à la fois révéler son moi profond, réaliser sa nature intérieure, mais aussi découvrir des potentialités inconnues et bien sûr, se réinventer. Dans ce thème de la réalisation de soi cohabitent des imaginaires romantiques de la vérité intérieure, des dialectiques classiques entre le conformisme et l'authenticité ou la réalisation personnelle, des idéaux individualistes contemporains, des idées issues de la théorie du capital humain, etc. Depuis les années 68, la société occidentale semble ainsi habitée par ce que Vincent de Gaulejac appelle une idéologie de la « réalisation de soi⁸⁶⁵ », qui passe désormais par une expérience libre et intense de soi au contact d'un nombre toujours plus grand de médiations et d'expériences personnelles. Ces expériences serviraient de réserves informatives fondamentales, nécessaires à la formation du moi vécu désormais comme une quête du bonheur et de la liberté. La représentation de l'individu contemporain renvoie ainsi l'image d'une sensibilité totale qui donne une forme originale à son identité en se confrontant quotidiennement au pluralisme des valeurs et à l'hétérogénéité des médiations qui l'entourent.

3.1.2. Hédonisme et culte du corps

Les années 68, on l'a vu, ont véhiculé l'idéal d'une société hédoniste et individualiste où tous les désirs pouvaient et devaient être réalisés. Il fallait ainsi jouir sans entrave et refuser la frustration d'avoir à différer dans le temps la satisfaction du désir. Les valeurs associées à l'hédonisme se sont largement diffusées dans le monde vécu et la culture populaire, notamment dans des formes plus douces dont rend bien compte l'expression populaire *carpe diem*, traduite généralement par « *profitons du temps présent* », un

⁸⁶⁵ Nicole Aubert, *L'individu hypermoderne*, Ramonville Saint-Agne, Éd. Erès, p. 120.

jour à la fois. L'individu est ainsi sommé de se construire par lui-même, mais aussi de maximiser son plaisir. Cette personnalisation du bonheur – thème récurrent de l'épanouissement personnel – s'incarne nous semble-t-il, dans cette injonction très contemporaine à « vivre libre sans contrainte, [à] choisir de part en part son mode d'existence⁸⁶⁶ » et à gérer sa vie comme une expérience où tous les sens doivent être mis en éveil. Le corps, tout comme la sexualité, n'échappe pas au questionnement réflexif et devient lui aussi un lieu d'interrogation. L'importance prise par le corps comme objet plastique rend compte de ce qu'on pourrait appeler un « souci de soi » généralisé, souci qui découle de la nouvelle responsabilité qu'ont les individus dans le développement et la mise en scène de leur identité. Ce souci se manifeste dans une sorte d'*érotisme social* : un art d'habiter, de s'habiller, de se nourrir et de se tenir en santé (e.g. l'invention du régime alimentaire, les pratiques sportives, etc.). Ce souci prend aussi des formes perverses et narcissiques quand le corps devient une obsession : obsession de la santé, de la minceur, de la beauté, etc. Il ne faudrait pas, sous peine de se priver d'une analyse intéressante, simplement interpréter des faits sociaux aussi importants que le régime alimentaire ou la mode comme des manifestations de l'artificialisation de notre société. Au contraire, le souci de soi doit être abordé comme la conséquence d'un rapport de plus en plus problématique à soi en termes de réflexivité. La réponse à ce questionnement permanent prend la forme d'une véritable science de l'âme et du corps. Ce que l'on porte, consomme, mange, toute chose que l'on fait subir à notre intimité « relève d'un choix quant au *style* de vie qu'on entend avoir⁸⁶⁷ ». L'érotisme et la mode, par exemple, témoignent de cet accroissement des territoires personnels et de la problématisation des frontières qui en résulte. L'individu moderne est confronté à un impératif de plaisir (hédonisme) et d'épanouissement

⁸⁶⁶ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide* essais sur l'individualisme contemporain, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁶⁷ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 47.

personnel qui prend la forme d'une véritable quête de soi. À cet égard, plusieurs observateurs ont constaté dans les librairies la baisse substantielle des ventes d'ouvrages consacrés aux humanités et la forte augmentation des ouvrages et magazines de spiritualité, de psychologie, de psycho-pop et de développement personnel. Ces nouvelles publications offrent du sens et des outils aux individus pour construire leur identité; elles véhiculent aussi une certaine idéologie de l'épanouissement personnel. « S'épanouir » consiste à s'éprouver soi-même à travers un usage des plaisirs (*Ars erotica*), un art de la relation à l'autre, une cosmétique de soi. Partout dans sa vie sexuelle, amoureuse, spirituelle, professionnelle, l'individu s'affirme de plus en plus comme une personne qui souhaite intervenir dans sa propre vie et qui aspire à devenir le sujet de son existence. Chacun entend désormais choisir sa vérité, sa morale, son avenir, ses liens sociaux. Les uns après les autres, tous les aspects de la vie quotidienne sont dorénavant soumis à la logique du questionnement personnel et à la possibilité de faire des choix, c'est-à-dire à la capacité de se mettre en miroir de sa propre vie. Cette primauté du choix mise en lumière dans les analyses sociologiques suggère que l'individu moderne est un être rationnel et autonome qui donne du contenu à son individualité en faisant des choix éclairés concernant ses goûts, ses conduites et ses pratiques. Être autonome et réflexif demande beaucoup de ressources tant cognitives qu'intellectuelles, relationnelles et économiques. Dans ce contexte, les individus exclus ou ceux qui vivent leur identité par défaut ont plutôt tendance à subir cet impératif du choix qu'à en profiter de manière active.

3.1.3. L'individualisme négatif

L'autonomisation et l'individualisation des conditions ont rendu l'individu plus libre, mais aussi paradoxalement beaucoup plus fragile et vulnérable. L'autonomie individuelle, la volonté d'être un sujet indépendant, se paye souvent du prix d'une insécurité identitaire et d'une responsabilisation croissante des individus. C'est un des principaux paradoxes de la modernité : plus l'individualisation progresse et plus le besoin de sécurité se fait sentir. Alors que dans les sociétés traditionnelles, les menaces qui pesaient sur l'individu provenaient de la nature et d'une confrontation avec le chaos originel, elles découlent dans la société contemporaine de la réflexivité même. Pour reprendre l'expression de François Dubet et Danilo Martuccelli (1998) : la société moderne nous a confrontés à « l'obligation d'être libre ». « Plus la société se désinstitutionnalise, plus le sujet est défini de façon héroïque, plus il doit produire à la fois son action et le sens de sa vie. Plus il gagne en liberté, plus il perd en solidité et en certitudes [...] ⁸⁶⁸ ». Les individus se retrouvent tout au long de leur vie en situation d'incertitude existentielle, les poussant à se remettre en cause, à s'interroger sur leur devenir.

[...] les chances, les dangers et les ambivalences biographiques, qui auparavant étaient pris en charge par un regroupement familial, dans la communauté locale, en référence à des règles corporatives ou à des classes sociales, doivent désormais être pris en compte, interprétés et élaborés par l'individu seul. Les opportunités et le poids de la définition et de la prise en charge des situations sont transférés à l'individu sans que celui-ci, du fait de la grande complexité des interactions sociales fondant les décisions qu'il a à prendre, ne soit en mesure d'être responsable

⁸⁶⁸ François Dubet, et Danilo Martuccelli, *Dans quelle société vivons-nous?*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

de l'évaluation des intérêts, de la moralité et des conséquences de ses actes⁸⁶⁹.

Face à toutes ces nouvelles questions qui émergent de la liberté, l'individu devient de plus en plus un poids pour lui-même. Pour répondre à ses nouvelles responsabilités, l'individu doit pouvoir s'appuyer sur des ressources mentales et intérieures qui sont inégalement distribuées et dépendent souvent de sa position sociale. Le sentiment de liberté et l'accroissement des territoires personnels qui caractérisent le processus d'individualisation s'accompagnent d'une perte de sécurité ontologique avec laquelle il est parfois difficile de composer. Ainsi, l'individu qui manque de ressources intellectuelles, affectives, économiques et sociales (ou de capitaux pour reprendre un terme bourdieusien) pour donner du sens à un monde de plus en plus complexe et hétérogène, risque fort de faire l'expérience d'un sentiment de vide existentiel et d'impuissance à donner un sens au monde et au soi. Si beaucoup d'individus vivent l'individualité comme une liberté face aux anciennes structures de socialisation et aux appartenances héritées, il n'en est pas de même pour tous. Les plus faibles, ceux qui n'arrivent pas à assumer pleinement leur individualité, se retrouvent discrédités et ressentent une anxiété croissante. Pour ces derniers, il est extrêmement laborieux de conjuguer autonomie, expression, réalisation de soi et reconnaissance. Pour le sociologue français Robert Castel, si l'autonomie est un idéal à atteindre, ses conditions de possibilité passent par la mise en place de supports pour la soutenir :

⁸⁶⁹ Ulrich Beck, « Le conflit des deux modernités et la question de la disparition des solidarités », *Lien social et politique*, n° 39, 1998

Il y a individus et individus : l'individu n'existe pas en soi comme substance, ni même comme une entité psychologique dotée d'attributs permanents : il faut être supporté, doté de ressources objectives pour être positivement un individu⁸⁷⁰.

Sur la base de ces inégalités face aux supports de l'identité se dégagent deux profils d'individus qui correspondent à une certaine bipolarisation de l'individualisme contemporain. La face positive ou flamboyante de l'individualisation, la plus visible, est celle qui occupe l'avant-scène de la modernité et qui est représentée par les jeunes cadres dynamiques, les entrepreneurs et les présentateurs télé – autant d'individus actifs, mobiles et débordants de subjectivité. Cette catégorie d'individus vit son identité de manière positive, dans une sorte d'excès permanent de consommation, de médiation, de stress, de performance, de travail et de jouissance. Toujours dans le dépassement de soi, ils aboutissent néanmoins par se brûler dans l'hyperactivité. Cet individualisme par excès, explique Castel, est à mettre en relation avec les impératifs du marché, c'est un individualisme conquérant à la recherche de l'accumulation pour l'accumulation et du profit. À l'autre bout du spectre, la face négative de l'individualisme est occupée par la figure de l'« individu par défaut⁸⁷¹ » : un individu sans supports, sans protection, exclu et renvoyé à lui-même. L'individu par défaut est une figure du manque, « manque de considération, manque de sécurité, manque de biens assurés et de liens stables⁸⁷² ». Ne disposant pas de supports objectifs pour accéder à l'autonomie et étant exclu des structures collectives pourvoyeuses de sécurité, de biens et de considération, cet individu désaffilié qui n'a plus de repères se met à flotter. On remarquera aussi que ce sont les mêmes populations qui

⁸⁷⁰ Robert Castel, « La face cachée de l'individu hypermoderne : l'individu par défaut », in Nicole Aubert, *L'individu hypermoderne?*, Erès, 2004, p. 117-128, p. 122.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 121

⁸⁷² Robert Castel, *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Fayard, 1995, p. 465.

concentrent le maximum de problèmes : faible intégration sociale, exclusion du domaine du travail ou travail répétitif sous cadence, manque de qualifications, etc.

Pour Alain Ehrenberg, les mutations des années 68 ont eu des répercussions au niveau des troubles psychologiques. Dans la société d'avant la Seconde Guerre mondiale, encore très hiérarchisée et disciplinée, les pathologies caractérisaient un sujet coupable et névrosé dont l'individualité entrainait en lutte avec le système de normes établies. Ehrenberg nomme « œdipien »⁸⁷³ cet individu coupable qui a fait l'expérience du permis et surtout du défendu, c'est-à-dire de la loi morale rigide (la loi des pères), et qui éprouve tellement de culpabilité qu'il est dans l'incapacité de vivre normalement. Le sujet « narcissique » est celui qui cherche au contraire désespérément à être lui-même, à se forger une identité dans le choix qui lui est donné et qui souffre à cet égard de la « maladie de l'insuffisance⁸⁷⁴ ». Le premier sujet souffre de l'étroitesse du *permis*, le second de l'infinité du *possible*. Les nouvelles pathologies sont donc des pathologies de la liberté, ou ce qui revient au même de l'insécurité, car elles condamnent plus son insuffisante capacité à être soi (i.e. l'impossibilité de donner un sens à sa vie et de trouver des sources de sens, des buts et des valeurs qui peuvent guider son action) que son écart à la norme. La dépression est à cet égard la maladie de notre génération et rend compte d'un déplacement de l'expérience de la subjectivité qui consacre désormais l'autonomie psychique et l'autonomie individuelle comme valeurs fondamentales. Les pathologies naissent donc d'une incapacité à s'assumer et

⁸⁷³ Le sujet œdipien est celui qui fait l'expérience de la faute après être entré en conflit avec la « configuration normative du devoir social et de la conformité à des interdits ». Ehrenberg, Alain, *La fatigue d'être soi dépression et société*, Paris, O. Jacob, 1998. p. 61.

⁸⁷⁴ « La dépression incarne alors non seulement la passion d'être soi et la difficulté à l'être, mais également l'exigence d'initiative et la difficulté à l'assurer. » *ibid.* p. 181.

à se créer une identité dans un contexte où les rapports de domination n'ont pas disparu, mais se sont transformés en même temps que s'est déplacée la responsabilité, passant d'un système transcendant qui serait de fait inégalitaire pour se recentrer – dans un contexte de compétition interindividuelle accrue – sur l'acteur lui-même. On passe d'une domination inscrite hier dans des collectifs institutionnalisés à une domination beaucoup plus personnelle et interindividuelle. « Les inégalités sont reformulées par le prisme identitaire, transformées en matériaux de base de la construction de l'estime de soi⁸⁷⁵ ». Cela donne lieu à une psychologisation et une culpabilisation de l'échec soutenue par une pensée libérale qui a su intégrer et réinterpréter ces transformations sociales à son avantage. Cette quête de soi est en grande partie déterminée par la position sociale et les ressources culturelles et matérielles du sujet. Elle s'inscrit donc pour Kaufmann dans un contexte de domination sociale omniprésente. Les personnes qui disposent de beaucoup de ressources, notamment celles qui ont un haut niveau d'éducation, ont à leur disposition une plus grande quantité de médiations sociales et de foyers de sens pour soutenir leurs actions. La faiblesse des ressources souvent dépendantes d'un faible niveau d'éducation limite quant à elle la quantité et la variété des choix et des identifications possibles.

La « réflexivité », nous l'avons vu, invite à une incessante interrogation sur soi et le sens de sa vie. L'individu est plus libre, mais il doit dorénavant donner un sens à sa vie dans un monde social qui se présente comme un « univers de sens » et où l'identité n'est plus conférée par les cadres sociaux rigides de la communauté. L'individu vit dans le questionnement et l'appréhension permanente et prend à sa charge des responsabilités autrefois

⁸⁷⁵ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*

assumées par des tiers institutionnels providentiels⁸⁷⁶. Pour Alain Ehrenberg, « la subjectivité émerge dans les années 1960 comme nouvelle question collective et infuse une culture du sentiment, de la relation et de l'épanouissement personnel⁸⁷⁷ ». À cet égard, l'aspiration à l'autonomie et le déplacement des enjeux sur des questions individuelles change l'emplacement du problème de la politique. D'une part la question de la subjectivité entre dans la sphère politique à travers les affirmations identitaires et les mouvements sociaux qui politisent la vie privée, et d'autre part, la question identitaire tend à privatiser l'homme politique. Les médias se font l'écho de ces changements en multipliant les concepts et les talkshows où des individus plus ou moins connus viennent révéler leur intimité, un phénomène qui touche aussi les politiciens. Ce phénomène, comme je l'ai abordé dans la tribune philosophique du *Devoir*, touche les émissions de télé-réalité, mais aussi celles à vocation culturelle :

Il se dégage un sentiment très particulier quand on regarde les *talkshows* contemporains : ils ressemblent de plus en plus à de la télé-réalité. Peut-être faut-il se demander si la différence entre *Tout le monde en parle* et *Loft Story* en est moins une de contenu que de degré dans l'exhibition de l'intimité. Ainsi quand Nathan entre dans le confessionnal, lieu central où se tisse l'intrigue de *Loft Story*, il est forcé par la production de tout nous révéler de ses émotions, épelant son moi comme un oignon. Mais quand André Boisclair est interviewé sur le plateau de *Tout le monde en parle*, ce n'est pas tant sur son programme politique que vont porter les questions (et les allusions...) que sur son intimité; lui aussi est sommé en quelque sorte de s'éplucher. Autrement dit, ces émissions – même si certaines ont une vocation culturelle et

⁸⁷⁶ On définira la providence suivant le *Dictionnaire des mots de la foi chrétienne* comme « l'acte par lequel Dieu dans sa sagesse aimante ordonne toutes choses » (Olivier de La Brosse, Antonin-Marie Henry et Philippe Rouillard, *Dictionnaire des mots de la foi chrétienne*, Paris, Éd. du Cerf, 1989, p. 626). Ce terme rend compte de la totalité signifiante que représentaient les médiations principales de la modernité (État, Église). Ces dernières cherchaient notamment à prendre le contrôle total et exclusif de la médiation sociale.

⁸⁷⁷ Alain Ehrenberg, *L'individu incertain*, Paris, Hachette, 1996, p. 208.

que d'autres n'en revendiquent pas le label – fonctionnent sur un même modèle et un même idéal : celui de l'authenticité. Tous les protagonistes de ces émissions en connaissent les règles tacites; il faut dire *la vérité sur soi*, et ce, dans des formes stéréotypées⁸⁷⁸.

Alain Ehrenberg parle à ce sujet dans *L'individu incertain* (1995) d'un passage d'une télé d'obédience humaniste qui cherche à éduquer les masses à une télévision de l'authenticité et de la confiance, une « scène où chacun dit Je⁸⁷⁹ ». Ces transformations mettent en évidence le passage à un âge « psychologique », un âge où l'apparence intérieure devient une préoccupation sociale et politique majeure. Dès lors, il faudra montrer publiquement son intérieur psychique et lui donner une forme. De là l'essor des méthodes de développement personnel et des psychothérapies centrées sur la gestion de soi qui connaissent un succès de librairie qui ne se dément pas, année après année. Parallèlement à la culture psychologique, c'est la rhétorique de l'authenticité et de l'introspection qui monopolise l'attention : « *soyez vous-même* », « *partez à la recherche de votre moi* », « *soyez épanoui* ». Dans les médias et la presse, au cinéma, à l'école, dans les familles, et même dans le discours politique, l'idéologie de l'épanouissement personnel et de la libération de soi est devenue l'idéologie dominante de ce début de XXI^e siècle. L'authenticité est aussi une valeur fondamentale qu'il faudrait cultiver en soi. Elle renvoie à l'idéal d'un individu total, singulier, autoproducteur d'une définition originale de soi, à l'intériorité parfaite. Ne perdons toutefois pas de vue ici l'influence de la culture artiste qui a largement influencé cette mutation vers une culture psychologique, faisant de l'art et de la création aujourd'hui le moyen idéal de révéler son authenticité. Plusieurs auteurs ont tenté d'analyser cette valorisation contemporaine de l'authenticité, prenant souvent une position critique. Richard Sennett (1974),

⁸⁷⁸ Fabien Loszach, « *Loft Story* et *Tout le monde en parle*, ou la *bullshit* selon Frankfurt », Le devoir de philo, *Le Devoir*, 3 décembre 2006.

⁸⁷⁹ Alain Ehrenberg, *L'individu incertain*, op. cit., p. 208.

dont les travaux ont été influencés par ceux de Foucault sur la sexualité – la technique de l'*aveu* ou de la *confession*, cette « formidable injonction à dire ce qu'on est » – soutient dans *Les tyrannies de l'intimité*⁸⁸⁰ que le culte de l'authenticité dont est affectée notre société contemporaine n'est qu'une forme sécularisée de puritanisme. Harry Gordon Frankfurt écrit dans *De l'art de dire des conneries – On Bullshit* que l'idéal d'authenticité est un idéal de substitution qui vient compenser l'impossibilité théorique de se donner une représentation exacte de l'extériorité dans un monde où tout a été relativisé, où toutes les choses se valent et où le vrai n'est plus atteignable. Pour échapper à la « perte de sens » du monde vécu, l'individu, dans une logique de substitution, s'efforce de se donner une « représentation honnête de lui-même⁸⁸¹ ». Si le vrai n'est plus saisissable dans la nature et les choses, explique Frankfurt, il faudrait au moins qu'il se trouve dans la nature profonde de l'individu, d'où la recrudescence dans nos sociétés des invitations à trouver sa vérité intérieure⁸⁸². Trouver et dire le vrai sur soi devient alors l'injonction normative par excellence de l'époque contemporaine. En d'autres termes, notre société sacralise l'intime, mais seulement pour le dévoiler, dans la mesure où celui-ci reste le dernier endroit où le *vrai* serait encore trouvable. Qui plus est, cette « vérité » ou « intégrité » doit s'exposer de manière théâtrale et publique, à travers une mise en discours de soi, qui prend en Occident les formes typiques de l'aveu et de la confession publique. C'est cet étalage d'intimité que notre société nommera, en travestissant le sens littéral du terme, l'authenticité.

Loin de la considérer comme un repli sur la sphère privée, nous croyons que l'authenticité est plutôt une des formes que prend la question identitaire

⁸⁸⁰ Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, op. cit., 1979.

⁸⁸¹ Harry Gordon Frankfurt, *De l'art de dire des conneries*, Paris, 10/18, 2006, p. 74.

⁸⁸² Ibid.

aujourd'hui : elle est une conséquence de la généralisation de la norme d'autonomie et un héritage de la critique artiste. Il faut donc comprendre la question de l'authenticité en la replaçant dans le contexte de l'individualisation des conditions. L'autonomie, l'autogestion et la liberté d'être soi s'accompagnent d'une indétermination qui peut parfois être pesante pour l'individu. Il faut se construire un moi, alors même qu'il n'y a plus rien au-dessus de nous à quoi s'accrocher. L'individualisme confronte à l'incertain. Chacun doit s'appuyer sur lui-même pour construire sa vie, l'inventer, lui donner un sens *soi*. C'est donc de cette peur du vide et de l'incertain que naît la valorisation récente de l'authenticité; l'individu puise en lui pour trouver des ressources qui lui permettent de se donner une certaine cohérence. Lionel Trilling dans *Sincérité et authenticité*⁸⁸³ a bien montré que la culture de l'authenticité est une réaction à l'érosion des repères hérités du passé et de la problématisation du rapport à la norme. Les normes à vocation universelle, explique-t-il, tendent à disparaître au profit d'une valorisation croissante des particularismes et des individualités. L'individu ne veut plus se soumettre à une norme : il revendique désormais le droit d'affirmer sa différence, le fait d'être soi-même. L'authenticité, comme en régime vocationnel, renvoie ainsi à une sorte de vérité intérieure, elle témoigne de la singularité de l'individu qui cherche en lui-même les valeurs qui supplantent toutes les autres. Enfin, l'authenticité met en lumière un sentiment romantique toujours présent dans la société d'opposition à la logique marchande de la société moderne capitaliste. Contre la modernité galopante et la loi du marché, on oppose des valeurs jugées plus « authentiques » qui cherchent à mettre en valeur le patrimoine, la culture, les rapports de proximité, la parole.

⁸⁸³ Lionel Trilling, et Myriam Jézéquel, *Sincérité et authenticité*, Paris, Grasset, 1994.

3.2. Entre ouverture et repli

Le deuxième axe de tension sur la question individuelle oppose le pôle de l'ouverture et autres et du repli sur soi. Le philosophe canadien Charles Taylor (1998) a montré dans *Les sources du moi* que l'identité contemporaine était une identité en tension permanente entre des forces égoïstes et altruistes, entre une logique d'ouverture et une logique de repli sur soi. L'individu moderne vit ainsi aléatoirement des moments de repli narcissique et des moments de mimétisme et de connectivité. Cette tension entre deux pôles souligne que l'individu doit tout faire pour rester dans le lien social tout en se centrant sur lui-même. L'autonomie et la liberté requièrent des contacts avec l'extérieur, des liens sociaux et des appartenances. D'un côté, il recherche le réconfort et les ressources dans l'altérité. L'idéal de la réalisation de soi axé sur une liberté de choix fait désormais porter sur les individus une extraordinaire implication qui n'existait pas auparavant. Face à cet idéal, les individus vont rechercher des ressources capables de supporter leur quête identitaire. Le contact avec l'altérité offre à l'individu des moments de reconnaissance de ses aspirations et désirs, de ses compétences et potentialités intellectuelles, qui viennent lui donner confiance en lui. Pour le sociologue allemand Axel Honneth (2007), l'idée que se fait une personne de sa propre valeur se constitue par le rapport à autrui. « L'expérience de la reconnaissance est un facteur constitutif de l'être humain : pour parvenir à une relation réussie à soi, celui-ci a besoin d'une reconnaissance intersubjective de ses capacités et de ses prestations⁸⁸⁴ ». Si l'individu ne se sent pas reconnu au contact de l'altérité, il « s'ouvre dans sa personnalité une sorte de brèche psychique par laquelle s'introduisent des émotions négatives

⁸⁸⁴ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, p. 166.

(honte, colère)⁸⁸⁵ ». Le modèle qui préside à l'individuation aujourd'hui est donc relationnel, l'individu est prisonnier d'une quête permanente d'équilibre entre les exigences de l'autonomie et celles de la sécurité. Les individus veulent des ailes et des racines, ils ont besoin de connexion pour se donner une cohérence.

À l'autre pôle de cet axe, on retrouve le repli sur soi, qui permet à l'individu de se recentrer sur lui-même et de se donner une cohésion. Ce repli n'est pas mauvais en soi, cependant il peut prendre une tournure déviante lorsqu'il n'est pas tempéré par des moments de socialisation. Un subjectivisme total tend vers le vide : il s'agit de cet individualisme si souvent stigmatisé et dénoncé, parce qu'il isole l'individu, le coupe du lien social, avec ce que cela peut engendrer d'effets dévastateurs, en particulier pour les plus démunis. Pour François de Singly⁸⁸⁶, l'individu réellement émancipé et libre n'est pas détaché de tout lien, il ne vit pas hors du social. Certes, c'est un individu qui refuse de se voir imposer une identité de l'extérieur et qui cherche à maîtriser sa propre singularité, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il vive dans une sorte d'abstraction où il serait seul et coupé du monde. C'est justement parce qu'il est de plus en plus autonome et qu'il est mis face à l'obligation de se définir par lui-même que l'individu émancipé recherche de plus en plus de sources de reconnaissance.

⁸⁸⁵ Ibid.

⁸⁸⁶ François de Singly, *op. cit.*, 2005

3.3. Positionnement des analyses de la question individuelle contemporaine

L'individualité s'est problématisée dans un lieu de tension et d'arrangement particulier, un lieu de répétition et d'expérimentation, de reproduction et de création de soi comme *forme*. Ce lieu est la société du « devenir soi-même » dans laquelle la question « *qui suis-je?* » se pose plus que jamais, mais n'appelle plus de réponses simples. Le projet réflexif du soi (c'est-à-dire le retour spéculaire sur soi et son activité) est donc à la fois émancipateur et contraignant, il doit en outre être tempéré par une double injonction à s'ouvrir aux autres et à revenir sur soi pour affirmer son inaliénable autonomie. L'individu est libéré de l'assujettissement à une contrainte morale rigide, mais cette liberté l'exhorte en même temps à construire son histoire de vie et à devenir l'artisan de sa propre personnalité. Ces deux axes explicités, nous pouvons maintenant présenter une typographie définissant quatre types d'individualités idéaltypiques et les positionner par rapport à la question individualiste contemporaine.

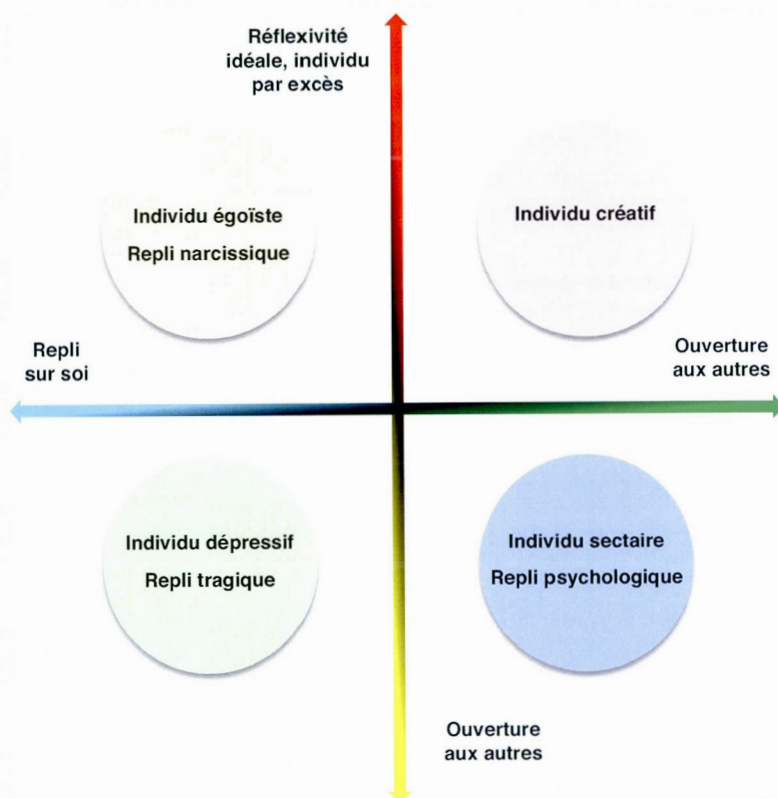


Figure 4.4.
Positionnement des analyses de la question individuelle contemporaine

3.3.1. L'individu dépressif

L'individu dépressif est une forme extrême, d'autres diront pathologique, d'abandon réflexif de soi et de repli sur soi. Pour Alain Ehrenberg, la dépression est la grande maladie contemporaine du sujet. Cette « fatigue d'être soi⁸⁸⁷ » peut être analysée d'un point de vue sociologique comme une maladie de la responsabilité où domine le sentiment d'insuffisance. La

⁸⁸⁷ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi*, op. cit., 2008.

dépression se présente comme une tension entre le moi vécu et l'idéal du moi, où le moi ne se considère pas à la hauteur des exigences de son idéal. Le moi n'a plus les ressources pour porter sa réflexivité et se considérer comme un foyer de créativité. D'autre part, l'individu dépressif a le sentiment de ne pas correspondre aux modèles sollicités dans la société contemporaine; des modèles qui valorisent un individu autonome, adaptable, responsable, créatif, flexible et dynamique. Face à cette frustration, le sujet se retourne contre lui-même. Entrer en dépression, c'est faire le constat permanent qu'on est incapable de trouver au fond de soi les ressources qui pourraient nous permettre de donner une forme acceptable à notre moi. Comme on l'a vu plus haut avec Axel Honneth, c'est principalement dans l'expérience de la reconnaissance que l'individu trouve les ressources qui lui permettent de se constituer pleinement. En ce sens, l'individu dépressif se retrouve à l'exact opposé de l'individu créatif.

3.3.2. L'individu sectaire

Nous n'entrerons pas ici dans le débat sur la manipulation et l'instrumentalisation des adeptes de sectes – particulièrement vif en France par exemple et renvoyant à un débat plus large sur la laïcité – qui relève des domaines psychologique et psychosociologique. Depuis plusieurs années, les thèses du « lavage de cerveau », du « viol psychique » et de la « violence imposée » ont largement été remises en cause. D'un point de vue purement sociologique, on remarque toutefois que depuis les années 68, l'actualité est régulièrement ponctuée de drames sectaires : disciples de Charles Manson, massacre de Jonestown et de la secte de Jim Jones le Temple du Peuple (1978), siège de la ferme de Waco au Texas, massacre de l'Ordre du Temple solaire au Canada, en Suisse et en France, secte Aum Vérité au Japon, etc. Ces

tragédies ont eu pour effet de faire des sectes une question de société. Les adeptes de ces sectes extra-mondaines, comme les professionnels des nouveaux mouvements religieux les nomment, fuient la société et s'en séparent radicalement, cependant cette autarcie est compensée par la volonté de construire un monde meilleur en se fondant avec une altérité qui partage leurs croyances. Aujourd'hui, l'individu sectaire – le membre d'une secte religieuse – est le prototype du déviant. Se plaçant à l'écart du reste de la population par ses croyances et ses pratiques, il vit une identité par défaut en se soumettant inconditionnellement à un chef, un gourou, un fondateur ou au groupe lui-même, y abandonnant toute subjectivité. L'individu sectaire est donc à la fois dans l'abandon de tout projet réflexif du soi (i.e. le soi comme lieu d'invention), mais aussi dans ouverture radicale aux membres de la secte.

3.3.3. L'individu narcissique

L'individu narcissique ou autarcique-narcissique est une forme extrême de réflexivité et de repli sur soi : c'est un individu qui se met en miroir de sa propre vie sans avoir besoin de la médiation des autres. Ces termes définissent un individu égoïste et narcissique qui n'éprouve pas le besoin de se confronter à de multiples médiations pour pouvoir donner une cohérence à son moi et s'inventer. Pour François de Singly toutefois, cette forme est plutôt rare, même si elle est souvent dénoncée dans les analyses sociologiques ou les chroniques d'humeur. Ainsi, il est commun de dénoncer le manque de solidarité, l'égoïsme capitaliste, le manque d'engagement des individus, etc. Toutefois, comme il l'explique justement, « l'excès d'individualisme, dénoncé par certains, est une vue de l'esprit. Il y a plutôt, pour de nombreuses

personnes, une insuffisante possibilité de parvenir à une existence indépendante et autonome⁸⁸⁸ ».

3.3.4. L'individu créatif

Pour Philippe Corcuff, malgré les cartes inégales dont chacun dispose, la construction individuelle peut être ludique et libératrice, elle est surtout souhaitable. Devenir soi exige de la créativité, cela exige aussi de « disposer de ressources telles [que les individus] puissent développer leurs propres compétences⁸⁸⁹ ». Cependant, l'individualité créative, poussée à son paroxysme, peut potentiellement elle aussi devenir une forme pathologique d'identité. On peut par exemple penser que l'individu créatif, figure idéale de l'identité et du capitalisme contemporains, ainsi qu'héritière de la critique artiste, est lui aussi une autre forme extrême d'individualité. Placé au coin droit de notre carte de positionnement, il réunit – dans un grand écart utopique – les impératifs de réflexivité maximale et d'ouverture aux autres à travers les valeurs hautement valorisées de création, participation et communication. De toutes les formes extrêmes et pathologiques d'individualité, l'identité créative ou artiste constitue la seule qui soit socialement acceptée et encouragée.

⁸⁸⁸ François De Singly, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁸⁹ Philippe Corcuff, *Politiques de l'individualisme : entre sociologie et philosophie*, Paris, Textuel, 2005, p. 115.

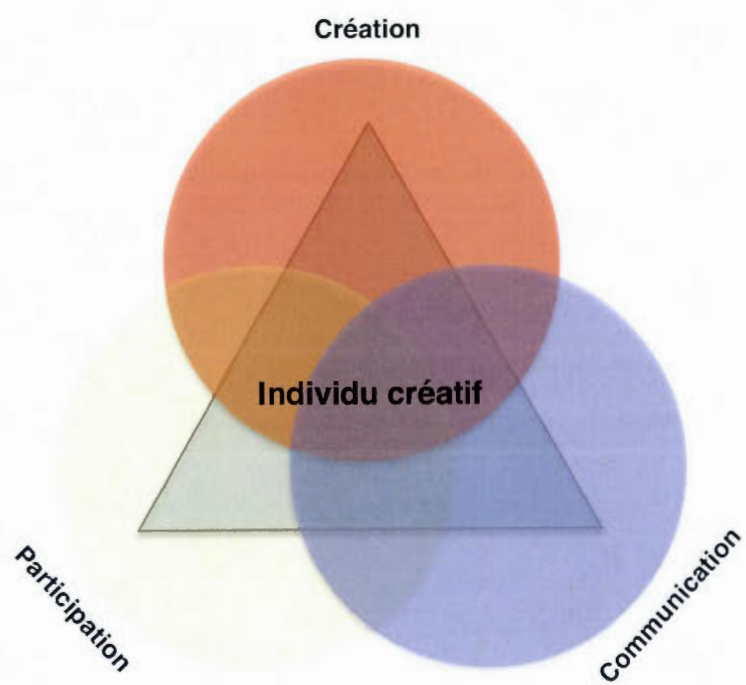


Figure 4.5.
Schéma des composantes de l'individu créatif

CONCLUSION :

L'INDIVIDU CRÉATIF, UNE FORME EXTRÊME DE L'INDIVIDUALISME CONTEMPORAIN ?

Nous avons montré au fil de cette analyse que la critique artiste des années 68 connaît un succès inversement proportionnel à celui de la critique sociale, et qui connaîtra une histoire tout aussi complexe avec ses restructurations et ses moments de renaissance (Seattle, 1999). En somme, la critique artiste est non seulement entendue, mais elle transforme véritablement les mentalités et les structures instituées comme le travail, le consommable, les organisations.

À cet égard, nous ne souscrivons pas ici à une théorie de la récupération idéologique de la critique par le capitalisme, mais plutôt à une théorie plus diffuse de mécanismes d'adaptation réciproques. La théorie de la récupération, très en vogue dans les milieux critiques de gauche affirme que le système répressif en place assimile la critique qui lui est adressée « en s'appropriant ses symboles, en évacuant leur contenu révolutionnaire, puis en les revendant aux masses sous forme de marchandise⁸⁹⁰ ». Cette critique pose plusieurs problèmes épistémologiques, dont le premier concerne la volonté consciente du système de neutraliser volontairement la critique artiste et sa capacité à récupérer la dissidence. Un système n'est jamais conscient, c'est une abstraction théorique engageant des acteurs qui, de par leurs pratiques, en transforment et instituent de nouvelles formes. La

⁸⁹⁰ Joseph Heath et Andrew Potter, *op. cit.*, p. 53.

récupération est un simple mécanisme d'adaptation qui témoigne de la portée de certains critiques et de leur acceptation par les membres d'une partie de la société. En effet, la transition entre la radicalité de la critique artiste des années 68 et l'idéal de l'individu créatif dans la société contemporaine et la nouvelle économie créative s'explique par ces mécanismes d'adaptation. La critique artiste a perdu sa position critique pour plusieurs raisons que l'on a déjà énoncées, mais qu'il est important de rappeler :

1. D'une part, la critique artiste a entrepris un travail de sape éthique et culturel des idéaux moraux du capitalisme traditionnel qui a délégitimé tous les obstacles culturels qui tenaient tête au pouvoir sans réplique de l'économie. Elle a trouvé dans le capitalisme hédoniste et consumériste des ressources qui interpelaient ses propres fondements.
2. Elle a aussi trouvé dans le marché une forme neutre de coordination sociale qui rendait possible la coordination sans unité et sans velléité totalisante et qui permettait d'accorder son rejet des systèmes de contrôle institutionnels.
3. Elle est entrée en résonance avec la critique anti systémique des théories communicationnelles autour d'un idéal de société sans état et autorégulée et la recherche de liens sociaux égalitaires, qui s'opposent à l'instauration de liens hiérarchiques imposés d'en haut par le système.
4. Elle a été entendue par les acteurs du monde du travail qui ont progressivement libéralisé le monde de l'entreprise et affirmé les valeurs d'autonomie et de créativité. L'artiste est devenu un idéal du travailleur moderne, en plus d'être autonome, adaptable, créateur, inventif. Dans le monde du travail d'abord, qui a longtemps été le lieu d'incubation des révoltes, l'arrivée d'un nouvel âge du management articulé autour des critiques artistes a fait de la créativité et de l'implication personnelle des ressorts désormais essentiels de l'entreprise post-fordiste et de l'économie créative. Toutefois, en abandonnant la critique

sociale du monde du travail, la critique artiste a troqué l'égalité contre la liberté et la sécurité contre l'autonomie.

Face à ces conclusions, un constat important s'impose : la critique artiste se situe, au tournant des années 68, au point de rencontre de plusieurs univers qui vont participer au redéploiement du capitalisme. Au niveau identitaire, la critique artiste dessine les contours d'une identité créative qui fonctionne à bien des égards comme le modèle de l'identité contemporaine parce qu'elle se place au point de contact entre hyper-réflexivité et ouverture aux autres, puis entre création, participation et communication. L'identité artiste concentre en elle les valeurs de *l'homo ludens*, de *l'homo œconomicus*, de *l'homo communicans* et de *l'homo democraticus*. Ce modèle de la réalisation de soi décrit un être producteur de soi, acteur de sa vie et créateur de son propre moi. On parle ici d'un individu libre et autonome, original sans être anomique, créatif, imaginatif, flexible, mobile et adaptable; un être capable de s'engager dans des projets et de se réaliser en même temps qu'il se réinvente. Cet individu s'articule autour de trois valeurs clefs : la communication, la participation, la création.

i. L'être communicant

Le nouvel idéal individualiste s'inscrit dans un « idéal connexionniste » de la société contemporaine exigeant des individus qu'ils entretiennent au quotidien un nombre toujours plus important de relations, tout en se plaçant au centre d'un espace médiatique dont ils contrôleraient les flux. Chacun doit aujourd'hui être relié, connecté, informé, voire surinformé. Partout, on exige de l'individu une participation de plus en plus active au processus communicationnel. En d'autres termes, il faut être « branché » avec le plus de

médias possible, « connecté », et savoir « gérer ses relations ». Ce vocabulaire témoigne d'une exigence de plus en plus forte à tisser du lien social et à être relié au plus grand nombre de médiations possible, ce que Rifkin nomme notre « nouvelle sensibilité rationnelle et connexionniste⁸⁹¹ ». Cette valorisation de la communication est particulièrement manifeste dans la prédominance d'un jargon communicationnel dans les médias, la littérature de management, mais aussi dans la psychologie et le monde culturel. Un domaine met toutefois particulièrement en évidence cette nouvelle sensibilité à un niveau global : celui de la culture Internet et des réseaux sociaux. Selon une étude américaine réalisée par ComScore et citée par le CEFRIO, une minute sur cinq passée sur Internet le serait sur les réseaux sociaux⁸⁹², au premier rang desquels le mastodonte Facebook qui atteindra incessamment la barre du premier milliard d'abonnés. Par mois, les Occidentaux passent entre six et neuf heures sur les différentes plateformes sociales⁸⁹³. Rester connecté en tout temps pour ne rien manquer de l'actualité quand elle se passe en temps réel est devenu un objectif individuel et collectif, une course contre la montre. Internet et les réseaux sociaux sont un exemple privilégié de lieux où s'exerce la tension culturelle que nous avons mise en lumière entre l'individualisation des conditions (autonomie) et le besoin de lien (hétéronomie), l'indépendance et la dépendance. À cet égard, plusieurs critiques dénoncent la tendance de l'Internet participatif ou le 2.0 (i.e. Internet qui place l'individu comme générateur de contenus) à accentuer le repli des individus sur la sphère privée et contribuerait aussi à hypertrophier davantage l'individu. Ce dernier ne ferait plus l'expérience du social que dans un monde virtuel et « déshumanisé ». Ce constat s'inscrit dans une tradition

⁸⁹¹ Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès*, op. cit., p.23.

⁸⁹² Cefrio, Net tendance 2012, en ligne : cefrio.ca

⁸⁹³ John Delaney, Nathan Salminen and Eunice Lee, Infographic: The Growing Impact of Social Media, on November 21st, 2012, <http://www.sociallyawareblog.com/2012/11/21/time-americans-spend-per-month-on-social-media-sites/>

pessimiste et critique qui envisage l'individualisation des conditions sous l'angle de la perte des liens sociaux et des repères traditionnels. Avec ces nouveaux outils de publicisation de l'individualité, Internet favoriserait un narcissisme exacerbé, un étalage public d'identité et participerait au culte de la personnalité. Devant ces transformations les liens de communauté perdraient petit à petit de leur sens et de leur force pour finalement disparaître. Ces critiques sur la perte du sens communautaire reprennent souvent le modèle dressé par Robert David Putnam dans son essai *Bowling Alone*⁸⁹⁴, dans lequel il décrit une société où les gens ne sont plus liés par rien d'autre que les routes et la télévision; une télévision qui, dans son mode de communication, individualise les pratiques. Putnam décrit une Amérique qui voit disparaître progressivement les liens sociaux : la grande surface a remplacé l'épicerie du coin, la banlieue le quartier, les amis ne se retrouvent par exemple plus le samedi pour jouer au bowling ensemble. Les critiques de la désocialisation sur Internet et celle de Putnam s'accordent sur un point central : la vraie socialité est une socialité de face à face, la rencontre sur les forums Internet n'a pas la même valeur que la rencontre en personne dans une allée de bowling. Bref, il y a une hiérarchie de la qualité des liens et ceux tissés sur Internet sont pauvres. Antonio Casilli, socio-anthropologue et chercheur à l'EHESS, n'est pas de cet avis :

[...] une enquête menée sur plus de 4 millions d'étudiants universitaires en 2007 a montré que la grande majorité des centaines de millions de messages échangés pendant une année sur Facebook se concentrent pendant les cours ou les soirs en semaine. Pour les salariés de grandes entreprises, c'est plutôt entre 9 h et 17 h les jours travaillés. Bref les interactions informatiques se concentrent dans les moments de plus intense

⁸⁹⁴ Robert D Putnam, *Bowling alone : the collapse and revival of American community*, New York, Simon & Schuster, 2000.

socialisation des usagers. Elles épousent le rythme des rencontres en face à face⁸⁹⁵.

Comme le souligne Manuel Castells, Internet « ne remplace pas ni la sociabilité en face à face ni la participation sociale, mais il s'y ajoute⁸⁹⁶ », les gens qui se rencontrent sur Internet ont une vie en dehors, Internet n'est qu'un outil pour multiplier ces rencontres et les gérer. Sur les réseaux sociaux, l'omniprésence est presque un impératif, une incitation au contact permanent, une injonction normative du réseau à être présent et actif. Il faut se rendre présent, montrer des images de soi, commenter, réagir. Comme l'explique la philosophe Anne Dalsuet :

[...] cette immersion numérique nous empêche de voir le monde autrement que sous le régime de la proximité et de la disponibilité. Les réseaux sociaux ont signé la fin d'un monde de la séparation. Nous existons désormais sous le régime de la coprésence. Nous sommes dans l'hyperlien comme dotés du pouvoir de convoquer les êtres que nous désignons en quelques clics. Nous pouvons parcourir d'autres mondes sans quitter notre chaise, parler à distance de choses intimes sans parfois connaître notre interlocuteur. Nous le faisons en utilisateurs plus ou moins informés, souvent candides, confondant la carte et le territoire, l'information et le savoir, la représentation et sa source. Il y a une abolition progressive du lointain au profit de l'ici⁸⁹⁷.

Une autre critique à l'endroit d'Internet et de la nouvelle culture numérique concerne la qualité du contenu que celle-ci propose et le nouveau mode d'intelligence qu'elle valorise. Andrew Keen et Jacques-Gilles Laberge (2008), avec leur ouvrage *Le culte de l'amateur. Comment Internet détruit*

⁸⁹⁵ Antonio Casilli, « Trois idées reçues sur Internet », *Sciences humaines*, août-septembre 2011.

⁸⁹⁶ Manuel Castells, « The Internet and the network Society », in Barry Wellman et Caroline Haythornthwaite (dir.), *The Internet in Everyday Life*, Oxford (GB), Blackwell, 2002.

⁸⁹⁷ David Doucet, entretien avec Anne Dalsuet, Facebook a-t-il détruit l'amitié, Les Inrocks, 29 septembre 2009.

notre culture⁸⁹⁸, a connu un certain succès en affirmant qu'Internet avait déstabilisé les piliers de la culture humaniste et lettrée, basé sur le rôle des spécialistes et valorisé une culture de l'approximation, de la rumeur et de la demi-vérité. La dictature des experts aurait laissé la place à une dictature des imbéciles. Les auteurs opposent culture classique et culture Internet; la première se présente comme une société de haute spécialisation qui récompense l'excellence, hiérarchise les formes et les contenus des œuvres et consacre l'écriture, la recherche de la vérité et le travail de l'écrivain comme du journaliste. La culture Internet vient remettre en question cette culture du labeur tout comme le caractère sacré de la vérité. Ce qu'on appelle le « journalisme citoyen », c'est-à-dire la prétention de tous à écrire sur Internet et à donner son avis, fait fi de la vérité – qui nécessite expérience, compétence et talent – et favorise l'amateurisme, la haine et la délation. Internet nuirait ainsi au travail des vrais professionnels et consacrerait le règne du dilettante, du profane et du touche-à-tout et celui du relativisme des idées et des vérités (toutes les vérités se valent). Nicholas Carr (2008), dans un article à succès intitulé *Is Google Making Us Stupid?*⁸⁹⁹, soutient quant à lui qu'Internet et sa logique hypertextuelle auraient des effets néfastes sur notre intelligence, notre cognition et notre capacité de concentration. Internet aurait ainsi transformé notre façon de penser, faisant passer l'humain d'une intelligence analytique (culture humaniste) à une intelligence en forme de réseau, hypertextuelle, référentielle.

Internet n'a sûrement pas fait disparaître la communauté, elle en a seulement déplacé les frontières, la faisant passer de lieux physiques à des lieux plus virtuels. C'est ce que Barry Wellman nomme le « *networked*

⁸⁹⁸ Andrew Keen et Jacques-Gilles Laberge, *Le culte de l'amateur comment Internet tue notre culture*, Paris, Scali, 2008.

⁸⁹⁹ Nicholas Carr, « Is Google making us stupid? », *The Atlantic*, août 2008.

*individualism*⁹⁰⁰ », un individualisme qui s'exprime dans les liens que l'on tisse sur le réseau. Cet individualisme en réseau repose sur les mêmes idéaux de communication que la culture artiste et les utopies numériques du *Whole Earth Catalog* (WEC). L'important pour l'internaute est désormais de gérer son identité et son capital relationnel. Le « profil », c'est-à-dire l'interface qui constitue la présentation de soi sur Internet, fonctionne à cet égard comme un « corps digital » qu'il faut mettre en scène et alimenter. Au cœur de la nouvelle socialité, il y a donc une logique de mise en scène de soi et une économie de la relation largement influencées par les impératifs économiques qui incitent à tisser le plus de relations possible pour multiplier les occasions d'affaires ou de projets. Le but est de gérer son identité en échangeant des informations et des biens symboliques (e.g. culture, mode, musique, vidéos, œuvres d'art) afin de recevoir la validation des pairs et du groupe de proches. Sur Facebook ou Twitter, les réactions qui suivent nos commentaires et nos publications fonctionnent comme une forme de monnaie d'échange culturelle.

L'identité sur Internet est une identité qui se récite à la manière d'un documentaire ou d'un récit qui raconte une histoire de vie : j'informe les autres sur ce que je fais, ce que je dis, ce que je suis. Le phénomène des blogues est à ce sujet fort éloquent, car il montre l'intérêt que les internautes ont à partager les petites choses de la vie, les plaisirs, les amitiés, les intérêts, leur quotidien. Il y a au cœur de cette logique un désir obsessif de documenter sa vie, de l'archiver et de la partager avec autrui. Ce désir de partager et de se publiciser, couplé à des nouveaux médias sociaux qui incitent les internautes à fournir une quantité d'information personnelle

⁹⁰⁰ Barry Wellman, « Little boxes, glocalization, and networked individualism », in Makoto Tanabe et al. (dir.), *Digital Cities II. Computational and sociological approaches*, Lecture notes in computer science, vol. 2362, Londres, Springer-Verlag, 2002.

grandissante, laisse penser qu'il y aurait une réelle logique désinhibante au cœur de l'expérience d'Internet. Les internautes portés par l'obsession de la documentation de soi et la volonté de dévoiler qui ils sont tendraient à devenir totalement transparents. Dominique Cardon (2009), sociologue au Laboratoire des usages de France Télécom, relativise toutefois cette transparence et cette désinhibition qu'il juge contrôlées par les internautes. Sur Internet, explique-t-il, on se doit d'être quelqu'un de « transparent, qui ne se complique pas trop la vie, qui partage les infos plutôt que de les garder pour lui, qui n'a pas de secrets, qui n'a pas peur de dire ce qu'il fait en dehors du boulot. C'est une désinhibition extrêmement construite, on va produire les conditions dans lesquelles on aura l'air de ne pas avoir l'air⁹⁰¹ ». Avec 77,8 % de ménages connectés au Canada en 2009 contre 49,1 en 2001⁹⁰², la généralisation de l'accès à Internet a participé à une forme « d'empowerment » de l'individu qui a accéléré l'individualisation des conditions et multiplié les instruments de rencontre avec l'autre. Plus que jamais, les réseaux sociaux rendent possibles un jeu identitaire, une esthétique de soi et une multiplication à l'infini des médiations. La célébration de nouvelles formes de communautés globales (e.g. 2.0, YouTube, chat, chan, forums, etc.), loin de célébrer l'individualisme égoïste, rend compte d'un nouvel ancrage communautaire où les individus trouvent de la reconnaissance (Axel Honneth, 2007), c'est-à-dire un retour approbateur sur leur conduite, vecteur de sécurisation dans la vie quotidienne. La nouvelle idéologie communicationnelle insiste sur le fait que la richesse est de plus en plus dans le capital humain et le nombre de relations que l'on tisse autour de soi. Dans un monde qui repose de plus en plus sur les réseaux, le droit à

⁹⁰¹ Dominique Cardon, « La valorisation des propos futiles », *Technikart*, n° 133, juin 2009.

⁹⁰² Institut de la statistique du Québec, « Taux de branchement à Internet dans les ménages, Québec, Canada et autres provinces, 2001-2009 », juin 2011 :

http://www.stat.gouv.qc.ca/savoir/indicateurs/tic/menages/taux_branchement_prov_2001_2009.htm

l'accès prend une importance croissante. Ainsi la plateforme de réseautage professionnel LinkedIn, créée dans la Silicon Valley en 2003, rappelle quotidiennement à ses usagers combien de personnes ont consulté leur profil et à combien de personnes ils sont connectés.



Figure 4.6.
Onglet de socialisation sur le réseau social LinkedIn, Mars 2013

L'homme contemporain doit être capable de capter des signaux qui viennent de partout et savoir collectionner le plus d'informations et d'affects possible. Comme le rappelle Louis Jacob, relisant Boltanski et Chiapello, ces qualités de création, de gestion et d'entretien des réseaux et cette préoccupation pour les liens rappelle « les idées qui avaient cours dans les milieux de gauche, autogestionnaires, situationnistes, mais après les avoir édulcorées et coupées de la critique sociale⁹⁰³ ». L'individu contemporain semble ainsi être le digne héritier d'une certaine pensée philosophique ou d'un imaginaire de tradition individualiste, anarchiste et artiste dont les traits sont ainsi exposés par Boltanski et Chiapello :

⁹⁰³ Louis Jacob, « SYN, atelier d'exploration urbaine. Hypothèses d'amarrages », dans *les commensaux, quand l'art se fait circonstance*, Montréal, Skol (catalogue), 2001, p. 48.

[...] l'autonomie, la spontanéité, la mobilité, la capacité rhizomatique, la pluricom pétence (par opposition à la spécialisation étroite de l'ancienne division du travail), la convivialité, l'ouverture aux autres et à la nouveauté, la disponibilité, la créativité, l'intuition visionnaire, la sensibilité aux différences, l'écoute par rapport au vécu et l'accueil des expériences multiples, l'attrait pour l'informel et la recherche de contacts interpersonnels⁹⁰⁴.

L'individualisme s'accorde aujourd'hui avec une nouvelle valorisation de la communauté qui est désormais perçue comme une source de connaissances et d'informations. Ce que l'on appelle le « *crowd sourcing* », en français « externalisation ouverte », est un exemple parfait de ce changement de perception dans le sens de la communauté. Dans *The Wisdom of Crowds*⁹⁰⁵, le journaliste américain du *New Yorker* James Surowiecki écrivait en 2004 que l'idéal de communication en ligne était à la source de la plus importante forme d'intelligence qui soit : l'intelligence collective. Sa thèse repose sur l'idée que « plusieurs têtes valent mieux qu'une » lorsqu'il s'agit de produire des connaissances. L'exemple de l'encyclopédie en ligne Wikipédia parle de lui-même : cette encyclopédie collaborative bâtie par des millions d'utilisateurs est devenue la plus grande et la plus complète encyclopédie du monde. Elle a aujourd'hui éliminé toute concurrence et réussit à se protéger des erreurs en mettant en place un contrôle des pairs très serré. Wikipédia est un exemple d'intelligence collective où chaque individu apporte sa connaissance, sa façon de penser. Cette idée que la révolution numérique ouvre la voie à une révolution cognitive est aujourd'hui largement partagée. Pour Michel Serres (2007), le numérique constitue une troisième révolution pour l'homme après celle de l'écriture (qui a rendu possibles la ville, la

⁹⁰⁴ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *op. cit.*, p. 150.

⁹⁰⁵ James Surowiecki, *The Wisdom of Crowds*, Anchor Books, 2005.

monnaie, le commerce, la géométrie et le monothéisme) et celle de l'imprimerie (naissance de la science moderne et du capitalisme). Cette révolution est avant tout cognitive, car elle consacre la fin de la mémoire comme faculté socialement valorisée. La mémoire, explique l'auteur, tend à s'externaliser, elle est d'abord passée dans les livres puis dans les ordinateurs. Détaché du besoin d'emmagasiner des connaissances, l'homme moderne peut se concentrer sur la création. Les nouvelles technologies « nous ont condamnés à devenir intelligents, inventifs. Le travail intellectuel est obligé de devenir un travail créatif et intelligent et non plus répétitif comme il l'a été jusqu'à maintenant⁹⁰⁶ ». La clef du succès consiste désormais à avoir les outils qui permettent de trouver la bonne information dans la botte de foin d'Internet, à être capable de dire ce qui est bon et ce qui ne l'est pas. Cet idéal de communication, rappelons-le, impose une pratique extrême proche de la surconnexion, il faut être toujours plus reliés, toujours plus informé, etc. À cet égard, William Davidow, pionnier de Silicon Valley et observateur éclairé des nouvelles technologies depuis quarante ans, estime que cet idéal ne va pas sans poser des problèmes majeurs pour les entreprises et les individus. Dans son livre *Overconnected*⁹⁰⁷, Davidow avance que nous avons atteint un état de surconnectivité qui force les institutions à changer si vite que leur environnement – physique, humain et social – ne peut suivre la cadence. Les individus aussi subissent cette surconnexion, ce qui accentuerait leur stress, le sentiment d'être sursollicité, surstimulé, de manquer de temps et d'être incompetents.

⁹⁰⁶ Michel Serres, « Les nouvelles technologies : révolution culturelle et cognitive », Conférence vidéo, Interstices, 20 décembre 2007 : http://interstices.info/jcms/c_33030/les-nouvelles-technologies-revolution-culturelle-et-cognitive?portal=j_97&printView=true.

⁹⁰⁷ William Davidow, *Overconnected : The promise and threat of Internet*, Delphinium, 2012

ii. L'être participant

L'idéologie du choix véhiculée par la nouvelle économie créative repose sur une conception idéalisée de l'acteur social, un acteur autonome, réflexif et rationnel qui entend participer plus que jamais au processus productif (i.e. participation sur le lieu de travail), politique (i.e. participation aux décisions dans l'espace public) et à celui de la consommation. La participation économique s'incarne sur le lieu de travail à travers l'idéal du travail créatif par projet. La participation à la consommation s'exprime à travers une abondance de choix et une « plus grande personnalisation des manières de vivre⁹⁰⁸ ». Le marché symbole de consommation expérientielle est devenu un lieu privilégié de la construction de l'identité; une identité qui passe par la consommation de styles de vie. Les discours publicitaires se sont mis au diapason, ils ne sont plus dans une relation de persuasion avec le client, mais offrent, à travers la représentation d'un individu souverain, un idéal de vie. La publicité insiste sur l'idée que l'identité s'exprime par la présentation de ses choix de consommation, un idéal qui est loin d'être vécu par la majorité des individus. La participation s'exerce aussi dans l'espace public par la prise de parole, une prise de parole qui était, souvenons-nous, une des revendications majeures des années 68. En 2011, au congrès Internet Retailer de San Diego⁹⁰⁹, Arianna Huffington, fondatrice du quotidien *Huffington Post*, affirmait que l'expression personnelle était devenu le nouvel « amusement » (« *self-expression is the new entertainment* »). Cette observation met bien en évidence le fait que depuis une dizaine d'années, on observe sur Internet une spectaculaire progression des contenus générés par l'utilisateur, ce qui fait dire à certains que nous sommes passés d'une ère des « *mass media* » à celle du média des masses ou de la « communication de

⁹⁰⁸ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide essais sur l'individualisme contemporain*, op. cit., p. 133

⁹⁰⁹ Arianna Huffington: "Self-expression the new entertainment.", Penni Crabtree, UT San Diego, 15 juin 2011

masse individuelle⁹¹⁰ ». Cette transition consacrerait le nouveau pouvoir des internautes et traduirait une forme de (re)prise de parole publique et citoyenne. Ce que l'on appelle le web 2.0, ou web social, c'est-à-dire une évolution vers un web interactif, permet à chacun de contribuer, d'échanger et de collaborer sous différentes formes. C'est un réseau dynamique et interactif qui met en avant l'utilisateur comme générateur et animateur de contenu. Le nouveau modèle d'Internet généralise ainsi la rétroaction, la collaboration, le vote et l'expression personnelle, soit des idéaux qui avaient été portés par la critique artiste. La nouvelle mythologie d'Internet décrit la galaxie comme un monde ouvert où les individus peuvent et doivent s'exprimer via des médias plus personnels (e.g. blogue, microblogues, réseaux sociaux). Ce nouvel idéal de l'Internet participatif met en outre l'accent sur la connexion à l'autre et la gestion de son capital relationnel. Les réseaux sociaux montrent bien la transition à l'œuvre entre les *mass media* et les médias du soi, entre un modèle vertical où l'individu reçoit un message de manière passive et celui horizontal où il participe à sa création et à son émission. Le modèle horizontal se fonde sur les réseaux sociaux et les communautés numériques, des médias qui ne sont plus seulement émetteurs, mais aussi et surtout conversationnels. Les blogues, forums, réseaux sociaux s'articulent autour du principe d'interconnexion qui branche les individus entre eux et les font participer à une sous-culture ou un projet commun. Il y a dans toutes ces nouvelles manifestations une véritable volonté de s'exprimer, de converser, de participer à la chose commune et de multiplier les contacts et les modes de connectivité. Le mode traditionnel de diffusion des contenus, contrôlé par les entreprises culturelles et allant de l'émetteur vers le récepteur, fait désormais place à un système émergent et hybride, qui repose largement sur la participation active des récepteurs et l'échange parfois non autorisé des contenus. Une partie croissante des interactions numériques

⁹¹⁰ Manuel Castells, *Communication Power*, Oxford University Press, 2009.

consistent désormais à partager des informations et des contenus sous forme de liens, ce qui contribue à façonner l'information. Même si ce que l'on nomme le journalisme citoyen est encore prisonnier d'un amateurisme favorisant la circulation de rumeurs ou de fausses informations, il n'en demeure pas moins le signe d'un « *empowerment* » des individus, c'est-à-dire d'une démocratisation de la prise de parole. Les individus grâce à Internet ont une force de parole plus forte et peuvent faire plus facilement état de leur identité. Une étude de la très sérieuse Université de Berkeley⁹¹¹ vient toutefois relativiser ce tableau : elle montre clairement que 10 % des utilisateurs d'Internet seraient responsables de la production de 90 % du contenu. Il y aurait donc clairement une fracture digitale qui reproduirait les inégalités sociales. L'étude s'arrête toutefois au contenu informationnel qui est encore largement produit par les grands médias, les entreprises culturelles et les travailleurs culturels reconnus. Toutefois, le contenu ne se résume pas seulement à ce que l'économie culturelle produit. Mike Wesch montre ainsi très bien dans son « Introduction à une anthropologie de YouTube⁹¹² » que ce média a mis en ligne en moins de six mois ce que les trois principaux postes américains ont produit en 60 ans de diffusion, et ce sans producteur, simplement à partir de contenu provenant directement des individus. Sur YouTube, 88 % du contenu est original. En effet, ce sont principalement des vidéos familiales ou intimes de moins de trois minutes vues par moins de 100 personnes. YouTube n'est donc pas un *mass media*, c'est un outil de communication de masse individuelle.

⁹¹¹ Jen Schradie, « The digital production gap: The digital divide and Web 2.0 collide », *Poetics*, vol. 39, n° 2, 2011, p. 145.

⁹¹² Michael Wesch, « An anthropological introduction to YouTube », en ligne : YouTube.com

iii. L'être créatif

L'idéal forgé par la critique artiste d'un type d'individu autodéterminé, créateur et expressif, est devenu aujourd'hui un idéal de la société capitaliste moderne. Cette idée est particulièrement manifeste dans le succès qu'a connu ces dernières années le concept de « créatif » ou de « classes créatives ». Issus d'une nouvelle philosophie de management qui entend réconcilier création et travail, ses adeptes suggèrent que la création est le préalable au travail dans une économie postindustrielle.

Non seulement les activités artistiques ne sont plus l'envers du travail, mais [...] sont au contraire de plus en plus revendiquées comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrées par les mutations récentes du capitalisme⁹¹³

L'artiste semble donc être devenu en l'espace de 150 ans une sorte d'idéal de l'individu et est « une figure exemplaire du nouveau travailleur⁹¹⁴ »; un nouveau travailleur que Pierre Menger décrit comme un individu autonome, inventif, créatif, expressif, mobile, flexible, qui vit toujours dans l'instant et se donne à fond sur des projets éphémères. Nous avons montré comment ce modèle porté par la critique artiste s'est diffusé dans la vie quotidienne notamment dans le monde du travail, la culture et l'identité. Ce type d'individu créateur de lui-même extrême auquel les individus sont appelés à s'identifier est un modèle fantasmatique de la créativité permanente, de la performance sans faille et de la socialisation infinie. Il est véhiculé par des acteurs qui se trouvent en haut de la hiérarchie socioculturelle, des individus éduqués qui travaillent souvent dans des secteurs créatifs (e.g. le marketing,

⁹¹³ Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 8.

⁹¹⁴ Menger, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur métamorphoses du capitalisme*, *op. cit.*, p. 8.

la publicité, les médias, la mode, Internet, etc.) ou encore sur les marchés financiers. Ce modèle est fantasmatique parce qu'il est inatteignable, on ne peut pas être ultra-réflexif et ultra-connecté, et ceux qui se laissent fasciner par un tel modèle tombent dans un individualisme par excès, une recherche identificatoire qui n'a pas de fin.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre exercice théorique nous a conduit à construire plusieurs idéaltypes ou « tableaux de pensée ». Nous avons tout d'abord tenté de redéfinir celui de la modernité sociale que nous avons défini comme une construction théorique qui s'inscrit dans la continuité d'une triple révolution scientifique, économique et politique. La première suggère que tous les phénomènes sociaux ou physiques devront désormais être exprimés à l'aide de lois mathématico-physiques. La seconde annonce une société guidée par le *telos* de la croissance économique qui repose sur la concurrence des entreprises privées organisées rationnellement. La troisième enfin consacre le règne de la bourgeoisie, classe qui détient outre le pouvoir politique, le pouvoir économique, marchand et éducatif. La bourgeoisie valorise un libéralisme politique et économique ainsi qu'un individualisme quantitatif qui s'affirme dans le travail et le respect des règles rigides d'encadrement des comportements. Ces règles sont rendues légitimes par la mise en place artificielle d'un contrat social.

La critique artiste naît de la réaction à ce projet philosophique, économique et légal moderne, on peut donc la qualifier d'anti ou de contre modernité. Cependant, cette négativité ou opposition aux valeurs modernistes ne définit pas complètement la critique artiste. Cette dernière est comme Janus, une figure à deux faces : l'une négative, l'autre positive. Dans son versant négatif, la critique artiste dénonce les fondements de la modernité sociale associée à la nouvelle classe bourgeoise : elle rejette les fondements de la société

industrielle, rationalité, institutions bourgeoises, démocratisation des conditions. Dans son versant positif, elle soutient l'affirmation identitaire au moyen de l'art et de la création. Pour la critique artiste, l'art est l'outil anthropologiquement et philosophiquement idéal pour s'accomplir pleinement et exprimer sa singularité. Dans la critique artiste, l'art vaut autant dans sa conception anthropologique (i.e. processus de création de soi) que dans sa composante esthétique. La critique artiste est la témoin d'un double mouvement culturel et artistique : d'une part une valorisation moderniste de la personnalisation qui s'accorde autour des valeurs d'autonomie, d'expression personnelle et de singularité du créateur et d'autre part une valorisation avant-gardiste de l'art et de l'innovation.

Au tournant des années 1968, la critique artiste va connaître une expansion formidable au point de faire vaciller les fondements de certaines démocraties modernes. Encore une fois cette critique s'expose de manière binaire à travers deux versants, l'un négatif, l'autre positif. Dans son aspect négatif ou critique, la critique artiste dénonce les effets normalisateurs de la raison instrumentale couplée aux forces du capitalisme et de la marchandise. Cette condamnation se renouvelle autour d'une critique antisystémique d'un système dominant répressif et totalitaire qui synchroniserait et coordonnerait toutes les idées et tous les objectifs humains sur ceux de la science et de production. L'analyse emprunte une voie antisystémique qui dénonce un système rationnel et technologique qui impose aux individus une réalité unidimensionnelle. Le système dominant qui synchronise les modalités de scientification et de rationalisation de la production, de bureaucratisation et d'accumulation marchande propulserait l'homme dans une forme d'aliénation où il deviendrait étranger à lui-même et de réification où il se réduirait progressivement à

l'état de chose. Le concept de réification est central puisqu'il met en lumière cette grande peur des années 1968 de voir l'homme perdre ses potentialités, son autonomie et être réduit à l'état de machine et de système. Nous avons montré que cette peur de l'aliénation est inversement proportionnelle à l'autonomisation des conditions. Les idéaux de liberté individuelle, d'épanouissement, de jouissance, de maîtrise individuelle, de contrôle sur soi et de création vont prendre autant d'importance que la peur de voir cette liberté être annihilée. La face positive de la critique artiste des années 68 véhicule elle aussi l'idée que l'art est un outil de résistance à la société moderne et qu'il faut absolument réconcilier l'art et la vie. En effet, c'est par la création artistique, de soi et d'œuvres, mais aussi par la fête, le jeu et le plaisir que l'individu pourra prendre pleinement possession de ses moyens. Cette critique généralise aussi à l'ensemble de la société l'idéal de singularité propre au paradigme vocationnel : chaque individu, chaque travailleur doit désormais répondre aux impératifs d'originalité, d'authenticité : tout le monde doit être original, unique et authentique. Cette critique porte aussi en elle un rejet du système comme structure hiérarchique surplombante et affirme l'idée d'un individu-système, centre d'autogouvernance, nœud d'information au centre d'un réseau d'information et de connexions. S'appuyant sur l'émergence d'un modèle connectiviste et spontanéiste, elle dessine un individu libre et autonome qui fait de la créativité, de la participation et de la communication, ses valeurs fondamentales.

Dans les années 1980-90, la critique artiste abandonne sa position critique et ne remet plus en question la légitimité de la société moderne contemporaine. Nous avons expliqué cela par plusieurs mécanismes d'adaptation. En premier lieu, la critique artiste a entrepris un travail de

sape éthique et culturel des idéaux moraux du capitalisme traditionnel qui a délégitimé tous les obstacles culturels qui tenaient tête au pouvoir sans réplique de l'économie. Elle a aussi trouvé dans le marché une forme neutre de coordination sociale qui rendait possible une coordination sans unité qui permettait d'accorder son rejet des systèmes de contrôle institutionnels. Elle est aussi entrée en résonance avec la critique anti systémique des théories communicationnelles autour d'un idéal de société autorégulée, sans état. Bref, elle a surtout été entendue par les acteurs du monde du travail qui ont progressivement abandonné les anciennes valeurs normatives du travail pour consacrer les valeurs d'autonomie et de créativité entre autres.

Abandonnant son legs critique, la critique artiste ne s'inscrit désormais plus contre la modernité sociale, mais dessine un idéal identitaire purement positif : celui du travailleur moderne, autonome, adaptable, créatif, inventif, producteur de soi, autonome, flexible, mobile et adaptable; un être capable de s'engager dans des projets et de se réaliser en même temps qu'il se réinvente. Cet individu s'articule autour de trois valeurs clés : la communication, la participation et la création. Il faut toutefois souligner que la dynamique libérale-libertaire qui met l'accent sur la réalisation individuelle comme nouvel idéal de société est une dynamique à deux faces où alternent libération psychique et insécurité identitaire, face positive et face négative, processus d'autonomisation et perte de repères. Ainsi, l'idéalisation du modèle d'un individu créateur incarne parfaitement la face positive de l'individualisation des conditions. Elle propose l'image d'un individu-artiste qui invente sans aucun problème sa propre vie grâce à son esprit créatif, sa participation aux instances de décision et à la consommation de masse, ainsi que par l'entremise des liens

qu'il entretient avec autrui. L'idéologie de la réalisation de soi s'accorde en ce sens remarquablement bien avec celle capitaliste du « *tu peux tout faire parce que tu le veux* ». Le slogan de la marque américaine de sport Nike « *Just do it* » est un témoin de cette réconciliation des valeurs de la critique artiste et son culte de la liberté illimitée, avec celles du capitalisme entrepreneurial (e.g. « *celui qui veut peut* », « *tout est possible* », « *la volonté d'entreprendre* », « *il suffit de le faire* », etc.). Toutefois, rappelle le sociologue Jean-Claude Kaufmann, ces transformations, si elles offrent plus d'espace d'action et de liberté aux individus, s'accompagnent aussi de nouvelles contraintes. Plus l'on donne de place à l'autonomie de l'individu, plus on lui enjoint de trouver la vérité à l'intérieur de lui et non dans les anciens corps intermédiaires, et plus ce dernier a du mal à donner du sens et de la consistance à sa vie. Quand l'autorégulation subjective prend de plus en plus de place, l'individu est sommé de définir lui-même sa propre identité et cela fait peser sur lui plus de pression et de responsabilités⁹¹⁵.

i. Un individu par excès

À ce sujet, quand on place cet individu idéal sur notre carte de positionnement idéaltypique des identités contemporaines, on constate que l'individu créatif représente une forme d'identité par excès qui cumule excès de réflexivité, de médiation, de flexibilité. L'individu créatif est dans l'excès

⁹¹⁵ La survalorisation du thème de l'authenticité serait ainsi une réponse à l'insécurité identitaire (la difficulté à être soi), la construction d'une image profondément positive de soi qui nous offre le sentiment d'exister. La notion d'authenticité renvoie ainsi à un idéal de la consistance de soi, à un moi homogène dans une société de plus en plus hétérogène, liquide et plurielle. L'intime serait le dernier endroit où le « vrai » serait encore trouvable. Montrer son intérieur psychique, réfléchir à son authenticité, trouver sa « vérité intérieure », c'est se donner une représentation honnête de soi-même dans un monde ouvert où les identités ne sont plus données, mais à construire.

de création, de médiation et de participation, il doit toujours inventer et s'inventer, s'adapter aux projets, participer au processus de décision et de consommation et tisser toujours plus de liens avec le plus de médiations possibles. De toutes les formes extrêmes et pathologiques d'individualité, l'identité créative ou artiste est la seule qui soit socialement acceptée et encouragée.

Le thème de la participation met en lumière l'avènement d'un nouveau discours sur la régulation. La critique artiste cherche en effet à favoriser l'immanence de la régulation comme un ordre spontané au détriment de l'ordre institutionnel. L'ordre ne doit plus s'imposer du haut vers le bas, des institutions vers les individus, mais émerger des individus eux-mêmes. La société doit être comprise comme un réseau décentré d'acteurs qui refusent les structures de représentation, et où le social se réduit à une suite de liens qui s'autorégulent dans la pure interaction. La participation et l'interaction automatique tendent à remplacer l'organisation.

L'individu créatif, est lui aussi à bien des égards une autre forme extrême d'individualité, à qui l'on demande une inventivité et une plasticité permanentes. L'individu doit être créatif, il doit produire de la valeur ajoutée, mais aussi être assez flexible et plastique pour se réinventer afin de répondre aux exigences du marché. L'économie créative, en mettant l'accent sur les valeurs cardinales d'innovation, de connaissance, d'apprentissage et de motivation, privilégie désormais une nouvelle orientation.

[...] le changement à la continuité, la mobilité à la stabilité, la tension à l'équilibre et propose un nouveau paradigme

organisationnel : l'entreprise sans frontières, décentralisée et nomade, libérée des lois et des emplois, légère, agile, furtive, qui ne se reconnaît d'autres lois que le récit qu'elle se donne, d'autres réalités que les fictions qu'elle répand dans le monde⁹¹⁶.

Le néomanagement et le néocapitalisme valorisent ces métiers atypiques, innovants, épanouissants et enrichissants, des métiers qui allient prise de risque, investissement personnel, autonomie et bien sûr intensification du travail. L'autonomisation implique nécessairement une généralisation de la concurrence individuelle et de l'élitisme, qui se voient érigés en principes de base du nouveau management. La précarité et la flexibilité du travail dans le monde artistique sont acceptées et supportées parce que les individus choisissent un travail et un mode de vie qu'ils espèrent épanouissants. Proposer comme modèle de travailleur flexible et précaire l'artiste au statut social valorisé n'est-il pas une stratégie pour rendre attractives des conditions de travail pénibles?

Ces professionnels se sentent donc contraints de rester connectés et joignables pour rester compétitifs. Chacun, en se croyant obligé d'être disponible, contribue ainsi à créer et amplifier une culture qui valorise la réactivité immédiate des salariés au sein des organisations. L'individu créatif fait partie d'une élite collaborative et nomade ultra-connectée et capable de toujours soutirer plus d'information et de richesse de ses systèmes médiatiques. L'individu créatif se définit comme un être expressif et flexible, participatif et communicatif qui invente et se réinvente dans la pure spontanéité du social.

⁹¹⁶ Daniel Cohen, *op. cit.*, p. 93.

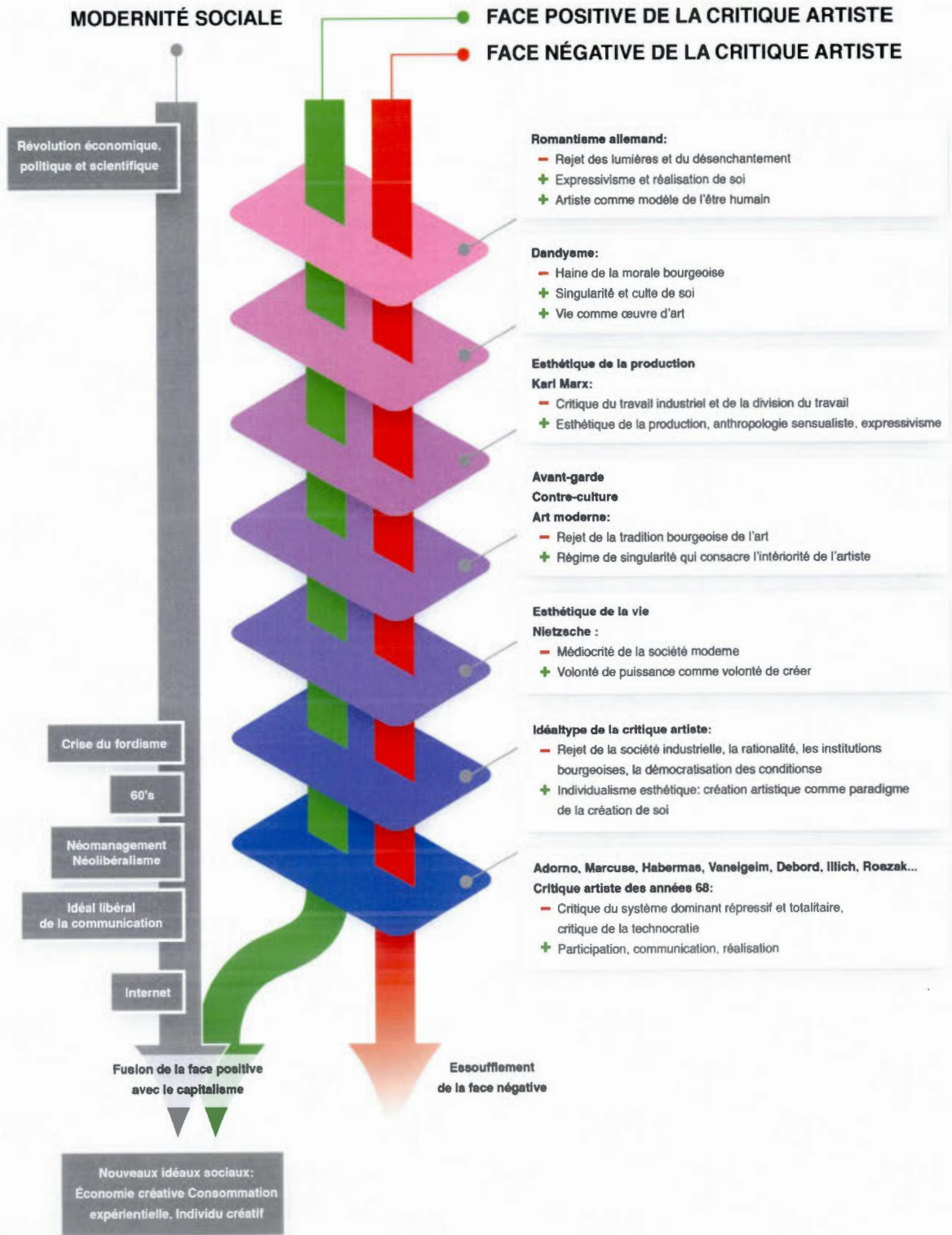


Figure 4.7.
Développement historique de la critique artiste

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor Wiesengrund et al. (1989), *Théorie esthétique Paralipomena Théories sur l'origine de l'art*, Introduction première traduction de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Éditions Klincksieck, Collection d'esthétique, numéro 50, Paris, 454.
- ARENDT, Hannah et al. (1988), *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, avec préface de Paul Ricoeur, Presses Pocket, Collection « Agora », numéro 24, Paris, 406.
- ARON, Raymond (1968), *La révolution introuvable : réflexions sur les événements de mai*, Éditions Fayard, Collection « En toute liberté », Paris, 196.
- ARTIÈRES, Philippe et ZANCARINI-FOURNEL, Michelle (2008), *68, Une histoire collective 1962-1981*, avec 92 photographies inédites, Paris, Éditions la Découverte, 1 volume.
- ASCHER, François (2005), *La société hypermoderne : ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 300.
- ASKENAZY, Philippe (2002), *La Croissance Moderne : organisations innovantes du travail*, préface de David Cohen, Éditions Économica, VIII-288, Collection « Approfondissement de la connaissance économique », Paris.
- ASSOULINE, Pierre (2002), *Grâces lui soient rendues : Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, Éditions Plon, Paris, 333.
- AUBERT, Nicole et al. (2004), *L'individu hypermoderne*, Éditions Érès, Collection « Sociologie clinique », Ramonville Saint-Agnès, 319.
- BALIBAR, Étienne (1993), *La philosophie de Marx*, Éditions la Découverte, Collection « Repères », Paris, numéro 124, 123.
- BARBEY d'AUREVILLY, Jules et NATTA, Marie-Christine (2011), *Du dandysme et de George Brummell*, édition présentée et annotée par Marie-Christine Natta, [Paris], Mercure de France, 1 volume (177), Collection « Le temps retrouvé ».

- BAUDELAIRE, Charles (1863), *Le peintre de la vie moderne*, [En ligne],
 < <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=29&s=1> >.
- _____ (1846), *Salon de 1846, II Qu'est ce que le romantisme*, [En ligne],
 < http://baudelaire.litteratura.com/salon_1846.php?rub=oeuvre&srub=cri&id=443 >.
- BAUDELAIRE, Charles et GUYAUX, André (1986), *Fusées ; Mon coeur mis a nu ; La Belgique deshabillée ; suivi de Amoenitates Belgicae*, Paris, Éditions Gallimard, 738 (collection « Collection Folio ; 1727. »).
- BAUDELAIRE, Charles et PICHOS, Claude (1975), *Œuvres complètes*, [Paris], Gallimard, 2 v. (collection « Bibliothèque de la Pléiade ; », no 1,7).
- BEALL, Tom (2013), *Social Marketing*, [En ligne],
 < <http://www.ogilvypr.com/en/practices/social-marketing> >.
- BEARDSWORTH, Richard (1997), *Nietzsche*, Éditions Les Belles lettres, Paris, 128, [123] (collection « Figures du savoir ; 2 »).
- BEISER, Frederick C. (1987), *The Fate Of Reason German Philosophy From Kant To Fichte*, Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press, xi, 395.
- BELL, Daniel (1999), *The Coming Of Post-Industrial Society, A Venture In Social Forecasting*, New York, Basic books cop. 73, XIII-507.
- _____ (1979), *Les contradictions culturelles du capitalisme* traduit de l'américain par Marie Matignon, Paris, Presses universitaires de France, 292 pages (collection « Sociologies »).
- BENASAYAG, Miguel et WEINFELD, Anne (1998), *Le mythe de l'individu* traduit et adapté de l'espagnol par Anne Weinfeld, Paris, Éditions la Découverte, 176 (collection « Armillaire »).
- BENDERSON, Bruce (2007), *Concentré de contre-culture : 50 idées, personnes et événements de l'underground qui ont changé ma vie, pour le meilleur ou pour le pire*, Paris, Éditions Scali, 332.
- BENJAMIN, Walter (1982), *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 286 (collection « Petite bibliothèque Payot ; », numéro 39).
- BIZOT, Jean-François (2001), *Underground l'histoire*, Paris, Éditions

Actuel/Denoel.

BLAKE, William (1795-1805), *Newton* 460 x 600 mm Collection Tate Britain.

BOLLE DE BAL, Marcel (1996), *Voyages au coeur des sciences humaines de la "reliance"*, Paris, Éditions l'Harmattan (collection « Logiques sociales »).

BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Ève (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 843 (collection « NRF essais »).

BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 480 (collection « Libre examen. Politique »).

BOURRIAUD, Nicolas (2003), *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*, Nouvelle édition, Paris, Éditions Denoël, 168.

BRECHT, Bertolt et RECOING, Eloi (1990), *La Vie de Galilée*, traduit par Éloi Recoing, [Paris], Éditions l'Arche, 142.

BRETON, Philippe (2000), *Le culte de l'Internet, une menace pour le lien social?*, Paris, Éditions La Découverte, 124.

BRIX, Michel (2008), *L'amour libre : brève histoire d'une utopie*, [Paris], Éd. Molinari, volume 1, 238.

BROOKS, David (2000), *Les Bobos*, Paris, F. Massot, 306.

BURWICK, Frederick (1986), *The Damnation Of Newton : Goethe's Color Theory And Romantic Perception*, Berlin ; New York, De Gruyter, 308.

CAILLOIS, Roger (1958), *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 306 pages.

CARASSUS, Émilien (1971), *Le mythe du dandy*, Paris, Colin, 336 (collection « Collection U2, 186. Mythes »).

CASTEL, Robert et HAROCHE, Claudine (2001), *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi : entretiens sur la construction de l'individu moderne*, Paris, A. Fayard, 210.

CASTELLS, Manuel (1998), *La société en réseaux. L'ère de V information. Tome 1*, Paris, A. Fayard, 613.

- CASTORIADIS, Cornelius (1999), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 538 (collection « Points Série Essais »).
- CHÂTELET, François et al. (1992), *Une histoire de la raison. Entretiens avec Emile Noël*, préface de Jean-Toussaint Desanti, [Paris], Éditions du Seuil, 228 (collection « Points Sciences », numéro 81).
- CHIAPELLO, Ève (1998), *Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 257 (collection « Leçons de choses »).
- CHOLLET, Laurent et LEROY, Armelle (2000), *L'insurrection situationniste avec la collaboration d'Armelle Leroy*, Paris, Éditions Dagorno, 351.
- COHEN, Daniel (2006), *Trois leçons sur la société post-industrielle*, Paris, République des idées, Édition du Seuil, 90.
- CORCUFF, Philippe et al. (2005), *Politiques de l'individualisme : entre sociologie et philosophie*, Paris, Éditions Textuel, 183.
- CUSSET, François (2003), *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 367.
- DAVIAUD, Sophie (2012), *Amérique latine de la violence politique à la défense des droits de l'homme*, Paris, l'Harmattan, 1 vol. (269) (collection « Recherches Amériques latines »).
- DEBORD, Guy (1996), *La société du spectacle*, [Paris], Gallimard, 208 (collection « Collection Folio », numéro 2788).
- DEBRAY, Régis (1978), *Modeste contribution aux discours et cérémonies officielles du dixième anniversaire [de mai 68]*, Paris, F. Maspero, 93 (collection « Cahiers libres »).
- DEKENS, Olivier et FOUCAULT, Michel (2004), " *Qu'est-ce que les Lumières ?*", Michel Foucault, Rosny, Bréal, 128 (collection « La philothèque », numéro 20).
- DESCARTES, René et RENAULT, Laurence (2000), *Discours de la méthode présentation*, dossier par Laurence Renault, Paris, Éditions Flammarion, 189 (collection « Gf », no 1091).

- DIDEROT, Denis et BELAVAL, Yvon (1985), *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Éditions Gallimard, 373 Collection Folio, 763.
- DREYFUS-ARMAN, Geneviève et DE BAECQUE, Antoine (2000), *Les années 68 le temps de la contestation*, Bruxelles, Paris, Complexe Institut d'histoire du temps présent, 525 (Collection "Histoire du temps présent").
- DUBET, François et MARTUCCELLI, Danilo (1998), *Dans quelle société vivons-nous?*, Paris, Éditions du Seuil, 322 (collection « Épreuve des faits »).
- DUCHAMP, Marcel et al. (2008), *Duchamp du signe ; suivi de Notes*, Nouvelle édition révisée et corrigée, Paris, Éditions Flammarion, 430.
- DURAND, Gilbert (1984), *L'Imagination symbolique*, 4^e édition, Paris, PUF, 132 (collection « Quadrige », numéro 51).
- DUVIGNAUD, Jean (1977), *Le don du rien : essai d'anthropologie de la fête*, Paris, Stock, 291 pages (collection « Le monde ouvert »).
- _____ (1967), *Sociologie de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 141 (collection « Le sociologue »).
- EHRENBERG, Alain (1996), *L'individu incertain*, Paris, Éditions Hachette, 351 (collection « Pluriel 8784 »).
- _____ (1998), *La fatigue d'être soi dépression et société*, Paris, O. Jacob, 318.
- ELLMANN, Richard (1988), *Oscar Wilde*, New York, A. A. Knopf, xvii, 680.
- FEATHERSTONE, Mike (1991), *Consumer Culture And Postmodernism*, London, Sage, 164 (collection « Theory, culture & society »).
- FERRY, Luc et RENAUT, Alain (1987), *68-86 Itinéraires de l'individu*, Paris, Gallimard, 133.
- FLORIDA, Richard L. (2002), *The Rise Of The Creative Class : And How It's Transforming Work, Leisure, Community And Everyday Life*, New York, Basic Books, 404.
- FOUCAULT, Michel (1997), *Histoire de la sexualité, Tome 3 : Le souci de soi*, [Paris], Éditions Gallimard, 334 (collection « Collection Tel », numéro 280).

- _____ (1976), *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 211 (collection « Bibliothèque des histoires »).
- _____ (1990), *Les mots et les choses une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 400 (collection « Collection Tel ; 166 »).
- FOUCAULT, Michel et al. (2004), *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Éditions Gallimard : Seuil, 355 (collection « Hautes études »).
- FREMY, Arnould (1836), « *Le roi de la mode* », *Revue de Paris*, Volumes 33-34, (1836).
- GAUCHET, Marcel et al. (2003), *La condition historique*, Paris, Éditions Stock, 353.
- GAY, Peter (2005), *Une culture bourgeoise : Londres, Paris, Berlin : biographie d'une classe sociale, 1815-1914*, Paris, Autrement, 375 (collection « Collection Mémoires, », no 113).
- GIDDENS, Anthony (2004), *La transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, Rodez, Éditions Le Rouergue/Chambon, 265.
- GINSBERG, Allen et al. (2005), *Howl And Other Poems*, traduit de l'américain par Robert Cordier et Jean-Jacques Lebel, Paris, C. Bourgois, 93.
- GOEDERT, Georges et al. (1977), *Nietzsche critique des valeurs chrétiennes souffrance et compassion* [publié par l'Institut grand-ducal de Luxembourg, Section des sciences morales et politiques], Paris, Beauchesne, 426.
- GOMBRICH, Ernst Hans (2001), *Histoire de l'art*, Paris, Éditions Phaidon, 688.
- GREENBERG, Clément (1988), *Art et culture : essais critiques*, Paris, Macula, 301. (collection « Collection Vues »).
- GUSDORF Georges (1972), *Dieu, la nature, l'homme au siècle des lumières*, Paris, Payot, 535 (Collection « Les sciences humaines et la pensée occidentale 5 »).
- GUYAUX, André (2007), *Baudelaire un demi-siècle de lectures des "Fleurs du mal" 1855-1905*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, volume 1, 1143, (collection « Mémoire de la critique »).
- HABERMAS, Jürgen (1981), « *La modernité un projet inachevé* », *Critique*, 413.

HABERMAS, Jürgen (1978), *L'espace public archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 324 pages (collection « Critique de la politique »).

_____ (1990), *La technique et la science comme "idéologie"*, Paris, Gallimard, xlix, 211 (collection « Collection Tel ; 161 »).

HAMANN, Johann Georg et DEYGOUT, Romain (2001), *Aesthetica in nuce métacritique du purisme de la raison pure et autres textes*, Paris, J. Vrin, 160 (collection « Essais d'art et de philosophie »).

HEATH, Joseph et POTTER, Andrew (2005), *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, Outremont, Éditions Trécaré, 428.

HEBDIGE, Dick (2008), *Sous-culture : le sens du style*, Paris, La Découverte, 154 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1963), *Propédeutique philosophique*, traduit et présenté par Maurice de Gandillac, Paris, Éditions de Minuit, 236 (collection « Arguments 20 »).

HEIDEGGER, Martin (1962), *Chemins qui ne mènent nulle part*, Holzwege, [Paris], Gallimard, 313 (collection « Classiques de la philosophie »).

HEIDEGGER, Martin et al. (1992), *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, préface par Jean Beaufret, [Paris], Gallimard, (« Collection Tel », numéro 52).

HEINICH, Nathalie (2005a), *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 126 (collection « 50 questions »).

_____ (2005b), *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 370 (collection « Bibliothèque des sciences humaines »).

_____ (1991), *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 257 (collection « Collection Critique »).

HERDER, Johann Gottfried Von et al. (2000), *Histoire et cultures*, traduction et notes par Max Rouché ; présentation, bibliographie et chronologie par Alain Renaut, Paris, Éditions Flammarion, 201 (collection « Gf », no 1056).

- HOBBS, Thomas et MAIRET, Gérard (2000), *Léviathan : ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, Paris, Gallimard, 1027 (collection « Collection Folio/essais »), 375.
- HOBBS, Thomas et TRICAUD, François (1971), *Léviathan : traité de la Matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile*, Traduit de l'anglais, annoté et comparé avec le texte latin par François Tricaud, Paris.
- HOBBSAWM, Eric John Ernest (1989), *L'ère des empires 1875-1914*, Paris, A. Fayard, 495.
- _____ (1997), *L'ère du capital*, Paris, Hachette, 463 (collection « Pluriel 8829 »).
- HONNETH, Axel (2007), *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du Cerf, 232 (collection « Passages »).
- HORKHEIMER, Max et ADORNO, Theodor Wellington (1974), *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 281, (« Collection Tel »).
- HUIZINGA, Johan (1951), *Homo ludens essai sur la fonction sociale du jeu*. Trad. du neerlandais par cecile seresia, Paris, Gallimard, 340.
- ILLICH, Ivan (1980), *Une société sans école*, Paris, Éditions du Seuil, 219, (collection « Points »).
- INGLEHART, Ronald (1977), *The Silent Revolution Changing Values And Political Styles Among Western Publics*, Princeton, Princeton University Press, 482.
- JAMES, Rose Sean (2000), « *L'importance d'être incompris* », Libération, 2 janvier 2012.
- JANICAUD, Dominique (1985), *Nouvelles lectures de Nietzsche* [actes du symposium de la Faculté des lettres de Nice, 23-25 février 1984], Lausanne, l'Âge d'homme (collection « Cahiers l'Âge d'homme », numéro 1),
- JAPPE, Anselm (2004), *L'avant-garde inacceptable : réflexions sur Guy Debord*, Paris, L. Scheer, 120, (collection « Lignes »).
- JAPPE, Anselm et GALLI, Claude (2001), *Guy Debord*, traduit de l'italien par Claude Galli, 2^e édition révisée et corrigée, Paris, Denoël, 266.
- JAVEAU, Claude (2003), *La société au jour le jour : écrits sur la vie quotidienne*, Bruxelles, Lettre volée, 227.

- JIMENEZ, Marc (1997), *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Éditions Gallimard, 448 (collection « Folio Essais », numéro 303).
- JOST, François (2007), *Le culte du Banal, de Duchamp à la télé réalité*, Paris, CNRS éditeur.
- KANT, Emmanuel et RENAUT, Alain (1994), *Métaphysique des mœurs*, traduction, présentation, bibliographie et chronologie par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 716.
- KAUFMANN, Jean-Claude (2004), *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris, Colin, 351.
- KEEN, Andrew et LABERGE, Jacques-Gilles (2008), *Le culte de l'amateur : comment Internet tue notre culture*, préface de Denis Olivennes, traduit de l'anglais par Jacques-Gilles Laberge, Paris, Scali, volume 1, 302.
- KESSLER, Mathieu (1998), *L'Esthétique de Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 259 (collection « Thémis Philosophie »).
- KOPP, M. Robert (1986), « Baudelaire, mode et modernité », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, numéro 38, 173-186.
- LA METTRIE, Julien Offray de et VERAÏN, Jérôme (2000), *L'homme-machine* postface et notes par Jérôme Véraïn, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 100 (collection « Mille et une nuits », numéro 275).
- LARNAC, Gérard (1997), *Après la Shoah, raison instrumentale et barbarie*, Paris, Éditions Ellipses, 141.
- LASCH, Christopher et al. (2000), *La culture du narcissisme la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, traduit de l'anglais par Michel L. Landa, Castelnau-le-Lez, Climats, 333 (collection « Sisyphe »).
- LATOUR, Bruno (2006), *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Nouvelle édition, Paris, Éditions La Découverte, 206.
- LAUT, Ernest (1907), *Le Petit Journal illustré*, Paris.
- LECHNER, Marie (2009), « Le guide pratique du hippie écolo, *Do It Yourself* (1/5). Le 'Whole Earth Catalog' », *Libération*, (17 août 2009).

- LECOURT, Dominique (1999), *Contre la peur : de la science à l'éthique, une aventure infinie*, Paris, Presses Universitaires de France, 176 (collection « Quadrige », numéro 289).
- _____ (2003), *Humain, posthumain : la technique et la vie*, 1^{ère} édition, Paris, Presses Universitaires de France, 146 (collection « Science, histoire et société »).
- LEFEBVRE, Henri (1958), *Critique de la vie quotidienne*, 2^e édition, Paris, Éditions L'Arche, (collection « Le Sens de la marche »).
- LEFEBVRE, Henri et HESS, Rémi (2011), *Vers un romantisme révolutionnaire* Nouvelles Éditions Lignes, Fécamp, 78.
- LEJOSNE-GUIGON, Renaud, *Littérature & philosophie mêlées : Novalis & la forme poétique de la vie*, [En ligne], <http://www.fabula.org/revue/document6804.php>.
- LENOIR, Frédéric (2003), *Les métamorphoses de Dieu*, Paris, Éditions Plon, 402.
- LIPOVETSKY, Gilles (1991), *L'Empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Éditions Gallimard, 340 (collection « Collection Folio/essais 170 »).
- _____ (1996), *L'ère du vide essais sur l'individualisme contemporain* (1983), Nouvelle édition, Paris, Éditions Gallimard, 327 (collection « Collection Folio/essais 121 »).
- LIPOVETSKY, Gilles et SERROY, Jean (2008), *La culture-monde réponse à une société désorientée*, Paris, O. Jacob, 1 vol. (222) (collection « Penser la soci*et*e »).
- LOCKE, John et al. (1994), *Le second traité du gouvernement : essai sur la véritable origine, l'étendue et la fin du gouvernement civil*, traduction, introduction et notes par Jean-Fabien Spitz, avec la collaboration de Christian Lazzeri, Paris, Presses Universitaires de France, 302 (collection « Epiméthée »).
- LÖWY, Michael et Robert SAYRE (1992), *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Éditions Payot, 306 (collection « Critique de la politique »).

- MAFFESOLI, Michel (1991), *Le temps des tribus le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Librairie générale française, 283 (collection « Livre de poche 4142 »).
- MAILER, Norman (1957), *The White Negro*, San Francisco, City Lights Books, 28.
- MANNONI, Pierre (1985), *La psychologie collective*, Paris, Presses universitaires de France, 127 (collection « Que sais-je? ; 2236. »).
- MARCUSE, Herbert (1968), *Eros et civilisation : contribution à Freud*, Paris, Éditions de Minuit, 239 (collection « Arguments 18 »).
- _____ (1971), *L'homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éditions de Minuit, 281 (collection « Arguments 34 »).
- MARX, Karl (1985), *Le Capital*, traduction de Joseph Roy, Paris, Flammarion, 161.
- MARX, Karl et BOTTIGELLI, Emile (1972), *Manuscrits de 1844 économie politique et philosophie*. Présentation, trad. et notes de Emile Bottigelli, Paris, Éditions sociales, 174.
- MARX, Karl et ENGELS, Friedrich (1968), *L'idéologie allemande critique de la philosophie allemande la plus récente dans la personne de ses représentants Feuerbach, B. Bauer et Stirner, et du socialisme allemand dans celle de ses différents prophètes*, Paris, Éditions sociales, 636.
- GRIMPRET, Matthieu et DELSOL, Chantal (sous la direction de) (2008), *Liquider Mai 68 ?*, Paris, Presses de la Renaissance, 292.
- MAYER, Arno Joseph (1983), *La persistance de l'ancien régime : l'Europe de 1848 à la Grande Guerre*, Paris, Éditions Flammarion, 350 (collection « Nouvelle bibliothèque scientifique »).
- MCLUHAN, Marshall et al. (1967), *La galaxie Gutenberg la genèse de l'homme typographique*, Montréal, Editions HMH, 428 (collection « Collection Constantes 9 »).
- MENGER, Pierre-Michel (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, volume 1, 96.
- MICHAUD, Yves (2003), *L'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Stock, 204 (collection « Les essais, ISSN 1159-2133 »).

- MICHAUD, Yves et Université de tous les savoirs-la suite (2001), *Qu'est-ce que la culture ?*, sous la direction d'Yves Michaud, Paris, Éditions O. Jacob, 844 (collection « Université de tous les savoirs. », numéro 6).
- MORIN, Edgar (1981), *La méthode*, Paris, Éditions du Seuil (collection « Points »).
- MORIN, Edgar et al. (1988), *Mai 68 la brèche ; suivi de Vingt ans après*, Nouvelle édition, Bruxelles, Complexe, 212 (collection « Historiques 46 »).
- MUEHL, Otto (2001), *Sortir du borbier*, Dijon, Éditions Presses du réel, 174 (collection « Collection Relectures »).
- NANTEL, Jacques et KROL, Ariane (2011), *On veut votre bien et on l'aura : la dangereuse efficacité du marketing*, Montréal, Éditions Transcontinental, 152.
- NATTA, Marie-Christine (1991), *La grandeur sans conviction essai sur le dandysme*, Paris, Éditions du félin, 231.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1994), *La naissance de la tragédie*, Nouvelle édition, Paris, Éditions Gallimard, 374 (collection « Collection Folio/essais ; 32 »).
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm et al. (1980), *Aurore pensées sur les préjugés moraux*, Paris, Gallimard, 328.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1987), *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Gallimard, 282 (collection « Collection Folio/essais ; 70 »).
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm et KREMER-MARIETTI, Angèle (1991), *Le livre du philosophe études théorétiques*, Paris, Éditions Flammarion, 178 (collection « Garnier Flammarion (Collection) ; 660 »).
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm et WURZBACH, Friedrich (1995), *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard.
- NIETZSCHE, Friedrich et WOTLING, Patrick (2000), *Œuvres*, traduit de l'allemand et préface par Patrick Wotling, Paris, Éditions Flammarion, 1338 (collection « Mille et une pages »).
- NOVALIS et SCHEFER, Olivier (2002), *Le monde doit être romantisé*, traduit de l'allemand, présenté et annoté par Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, 129.

- NOVALIS et al. (2004), *Semences*, traduit de l'allemand et annoté par Olivier Schefer, précédé de *Fragments et totalité*, Paris, Éd. Allia, 345 (collection « Oeuvres philosophiques de Novalis », no 2).
- PASSERON, Jean-Claude et BOURDIEU, Pierre (1964), *Les héritiers les étudiants et la culture*, Paris, Éditions de Minuit, 183 (collection « Grands documents », numéro 18).
- PAZ, Octavio (1976), *Point de convergence du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Éditions Gallimard, 217.
- PROUDHON, Pierre-Joseph et al. (2010), *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art établissement de l'édition*, notes et postface par Christophe Salaün, [Paris], Éditions Mille et une nuits, volume 1, 175, (collection « Mille et une nuits », numéro 578).
- PUTNAM, Robert D. (2000), *Bowling Alone: The Collapse And Revival Of American Community*, New York, Simon & Schuster, 541.
- RABELAIS, François (1992), *Pantagruel*, Paris, P.O.L., 158 (collection « La Collection »).
- RAY, Paul H. et ANDERSON, Sherry Ruth (2001), *Émergence des "créatifs culturels", un changement de société : enquête sur une population croissante tournée vers l'écologie, les valeurs féminines, le social et le développement psychospirituel*, Barret-le-Bas, Éditions Yves Michel, 512.
- REICH, Wilhelm (1990), *Écoute, petit homme!*, Paris, Payot, 152 (collection « Petite bibliothèque Payot ; 29 »).
- _____ (1972), *La psychologie de masse du fascisme*, Paris, Payot, 341, (collection « Bibliothèque scientifique (Payot (Firme : Paris, France)) »).
- _____ (1968), *La révolution sexuelle pour une autonomie caractérielle de l'homme*, Paris, Union générale d'éditions, 383 pages (collection « 10/18 ; 48 »).
- REICH, Wilhelm et KAMNITZER, Pierre (1974), *L'Irruption de la morale sexuelle étude des origines du caractère compulsif de la morale sexuelle* traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Payot, 1 vol. (237) (collection « Petite bibliothèque Payot », numéro 236).

- RICOEUR, Paul et BLATTCHEN, Edmond (1999), *L'unique et le singulier*, Montréal, Éditions Stanké, 88 (collection « L'intégrale des entretiens Noms de dieux d'Edmond Blattchen »).
- RIFKIN, Jeremy (2000), *L'âge de l'accès : survivre à l'hypercapitalisme*, Paris Éditions La Découverte, 395.
- RILKE, Rainer Maria (1937), *Lettres à un jeune poète* [F. X. Kappus], par Rainer-Maria Rilke. Traduites de l'allemand par Bernard Grasset et Rainer Biemel. Suivies de *Réflexions sur la vie créatrice*, par Bernard Grasset. [Préface de l'édition allemande par F. X. Kappus.], Paris, B. Grasset, In-16, 155.
- ROSANVALLON, Pierre (1976), *L'Âge de l'autogestion ou la Politique au poste de commandement*, Paris, Éditions du Seuil, 185 (collection « Politique », no 80).
- ROSS, Kristin (2005), *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Bruxelles, Éditions Complexe ; 248 (collection « Questions à l'histoire »).
- ROSZAK, Theodore (1970), *Vers une contre-culture réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Essai traduit de l'américain par Claude Elsen, Paris, Stock, 318.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques et al. (2008), *Principes du droit de la guerre ; Écrits sur la paix perpétuelle*, Paris, Librairie philosophie J. Vrin, 342.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques et al. (1959), *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, (collection « Bibliothèque de la Pléiade ; 11, 153, 169, 208, 416 »).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques et WALLON, Henri (1974), *Émile ou de l'éducation : introduction à l'Émile par Henri Wallon, Études et notes par J.-L. Leclerc*, Paris, Éditions sociales, 256 (collection « Les classiques du peuple »).
- RUBIN, Jerry et al. (1971), *Do it scénarios de la révolution*, préface d'Eldridge Cleaver, traduit de l'américain par le Gang yippie de Paris, Paris, Éditions du Seuil, 272 (collection « Combats »).
- SAINT-JEAN, Paulin (1997), *La contre-culture États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Autrement, 217.
- SAINT-SIMON, Claude-Henri de et GURVITCH, Georges (1965), *La physiologie sociale œuvres choisies* avec introduction et notes de Georges Gurvitch, Paris, Presses universitaires de France, volume 1 (160) (collection « Bibliothèque de

sociologie contemporaine »), [En ligne],
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9883w>

SAINT-SIMON, Henri (1965), *La physiologie sociale œuvres choisies*, Paris, Presses universitaires de France, 160 pages (collection « Bibliothèque de sociologie contemporaine »).

SALMON, Christian (2007), *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Découverte, 239 (collection « Cahiers libres »).

SCHEFER, Olivier (2011), *Novalis*, Paris, le Félin-Kiron, volume 1 (276) (collection « Les marches du temps »).

SCHIFFER, Daniel Salvatore (2008), *Philosophie du dandysme : une esthétique de l'âme et du corps* (Kierkegaard, Wilde, Nietzsche, Baudelaire), Paris, Presses universitaires de France, 267 (collection « Intervention philosophique »).

SCHMITT, Jean-Claude (2002), *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 409 (collection « Le temps des images »).

SENNETT, Richard (2006), *La culture du nouveau capitalisme*, Paris, Albin Michel, 157.

_____ (1979), *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Éditions du Seuil, 282 (collection « Sociologie »).

SIMMEL, Georg (1989), *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, (collection « Critique de la politique »).

_____ (2010), *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses universitaires de France, 756.

SINGLY, François de (2005), *L'individualisme est un humanisme*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 125.

SLEZKINE, Yuri (2009), *Le siècle juif*, Paris, Éditions La Découverte, 440.

SLOTEDIJK, Peter (2000), *Règles pour le parc humain : une lettre en réponse à la Lettre sur l'humanisme de Heidegger*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 63.

STAROBINSKI, Jean (1964), *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, Skira, 222 (collection « Art, idées, histoire »).

- STERNHELL, Zeev (2010), *Les anti-Lumières une tradition du XVIIIe siècle à la guerre froide*, Édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, volume 1 (942) (collection « Folio Histoire », no 176).
- TAYLOR, Charles (1992), *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 150 (collection « L'Essentiel »).
- _____ (2003), *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, 2^e édition, Montréal, Boréal (collection « Boréal compact ; 150 »).
- TELLIER, Frédéric (2003), *La société et son double : essai sur les formes sociales*, Castelnau-le-Lez, France, Climats, 174.
- TERREL, Jean (1994), *Hobbes matérialisme et politique*, Paris, J. Vrin, 397 (collection « Bibliothèque d'histoire de la philosophie »).
- TOURAINE, Alain (1969), *La Société post-industrielle*, Paris, Denoël, 380.
- _____ (1992), *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 462.
- _____ (1968), *Le mouvement de mai ou le communisme utopique*, Paris, Éditions du Seuil, 301 (collection « Histoire immédiate »).
- TRILLING, Lionel et JEZEQUEL, Myriam (1994), *Sincérité et authenticité* traduit de l'américain par Myriam Jézéquel, préface de Luc Ferry, Paris, Grasset, 205 (collection « Le collège de philosophie »).
- TURNER, Fred (2006), *From counterculture to cyberculture : Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the rise of digital utopianism*, Chicago, University of Chicago Press, 316.
- TURNER, Fred et al. (2012), *Aux sources de l'utopie numérique de la contre-culture à la cyberculture*, Steward [i.e. Stewart] Brand, un homme d'influence traduit de l'anglais (États-Unis) par Laurent Vannini, Caen, C&F éd., 1 vol, 427.
- VANEIGEM, Raoul (1992), *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, [Paris], Gallimard, 361 (collection « Collection Folio Actuel », no 28).
- VAUGHAN, William (1994), *L'art romantique*, Paris, Thames and Hudson, 288 (collection « Univers de l'art »).
- VENTURI, Lionello (1938), *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 383.

- VIENET, René (1968), *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 322 (collection « Collection Témoins », numéro 10).
- WEBER, Max (1959), *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 230 (collection « Recherches en sciences humaines 12 »).
- WEBER, Max et FREUND, Julien (1965), *Essais sur la théorie de la science* traduits de l'allemand et introduits par Julien Freund, Paris, Plon, 541 (collection « Recherches en sciences humaines », numéro 19).
- WIENER, Norbert (1962), *Cybernétique et société l'usage humain des êtres humains*, Paris, Union générale d'éditions, 250 (collection « Monde en 10/18 »).
- WILDE, Oscar (1986), *L'âme de l'homme sous le socialisme essai*, Pavillons-sous-Bois, France, Ressouvenances, 74.
- _____ (1975), *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Presses de la Renaissance, 377 (collection « Club Géant »).
- WILLENER, Alfred (1970), *L'Image-action de la société ou la Politisation culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, volume 1, 351.
- WITTKOWER, Rudolf et WITTKOWER, Margot (1985), *Les enfants de Saturne psychologie et comportement des artistes : de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Éditions Macula, 409 (collection « Histoire de l'art »).